FABIO NIGRA

HISTORIAS DE CINE

HOLLYWOOD Y ESTADOS UNIDOS

PUV
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FABIO NIGRA

HISTORIAS DE CINE

HOLLYWOOD Y ESTADOS UNIDOS

PUV
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

HISTORIAS DE CINE

HOLLYWOOD Y ESTADOS UNIDOS

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

http://www.uv.es/bibjcoy

Directora

Carme Manuel

HISTORIAS DE CINE

HOLLYWOOD Y ESTADOS UNIDOS

Fabio Nigra

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Universitat de València

Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

© Fabio Nigra

1ª edición de 2013

Reservados todos los derechos

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN: 978-84-9134-147-5

Imagen de la portada: Sophia de Vera Höltz

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València http://puv.uv.es

publicacions@uv.es

Índice

PRESENTACIÓN

PRIMERA PARTE

REFLEXIONES SOBRE EL CINE, LA HISTORIA

Y LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO

1. Las fórmulas típicas de las películas históricas en Estados Unidos

2. ¿Es aceptable la representación del pasado en las películas históricas?

3. Algunas herramientas para interpretar esas películas

4. Tensiones en la representación: el discurso de la Historia de Hollywood en el discurso del Cine

5. Trasposición y cine histórico

SEGUNDA PARTE

CASOS CONCRETOS

6. Construyendo el pasado: La conquista del oeste

7. Respuesta ideológica doméstica en la segunda guerra mundial: Treinta segundos sobre Tokyo

8. Darwin, el senador McCarthy y la resistencia cultural en los Estados Unidos de la década de 1950

9. La versión oficial de los Derechos Civiles en Mississippi en llamas

10. Dándole la vuelta a lo que pasó: Black Hawk Down como el imperialismo de los derechos humanos

Presentación

Comencé a interesarme seriamente sobre las particularidades del cine histórico en 2005, a razón de algunas charlas mantenidas con un amigo historiador que venía trabajando desde tiempo atrás las películas del cine argentino. Como profesor en la Cátedra de Historia de los Estados Unidos de América, de la Carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, mi campo de estudio es, evidentemente, este país.

Inicié el trabajo indagando si había un grado de fidelidad en la película histórica observada, si servía para explicar hechos o procesos históricos y si los desvíos normales en este tipo de films eran aceptables en términos científico-académicos. En pocas palabras, todas las dudas iban en la dirección de preguntarme si podían servir para enseñar la historia. Como un mecanismo de prueba y error, preparé un seminario de grado para los estudiantes de la carrera, en el que en las primeras reuniones se trabajaba el marco teórico desde el que se plantearían los análisis. Luego, terminada esa instancia, las clases repetían el esquema de iniciarlas con una explicación del contexto histórico al que refería la película, describiendo los procesos centrales y, a posteriori, yendo a los aspectos puntuales del film. Luego de exhibir la película y proceder a disparar el intercambio con los alumnos respecto a bondades o pesares de la misma, lanzaba siempre la misma pregunta: ¿sirve para explicar en un aula el hecho o proceso histórico abordado? ¿Sirve para enseñar Historia? Desde luego las respuestas eran tan dispares como el grupo y la calidad de los filmes. Pero con el paso del tiempo las cosas se fueron complicando, al ir incorporándose lecturas sobre teoría del film, de la narración y el discurso fílmico y la validez de “giro lingüístico” en Historia para la re-presentación de los hechos del pasado. O sea, desde Ferro y Rosenstone pasamos a White, Metz, Barthes…

Los seminarios de grado se repitieron dos o tres veces más, aunque los últimos autores fueron trabajados no en el grado, sino en seminarios de doctorado. Gracias a ello, la experiencia en la

modalidad de dictado y las preguntas que funcionaban como disparadores se fueron perfeccionando; además se complejizaron los razonamientos para abordar el análisis de una película, porque a medida que avanzaba en los cursos también intentaba poner algunas de las ideas surgidas en textos, que fueron publicados en revistas locales y sudamericanas. Esto último tiene un punto de partida firme, que implica que no quiero estudiar a Estados Unidos con los supuestos, principios y metodologías con que lo hacen los historiadores estadounidenses, sino que mi interés principal es elaborar una perspectiva desde América latina de dicho país, dado que el imperialismo cultural de esa potencia mundial es tan fuerte que puede hasta imponer lecturas y perspectivas. Esto no implica que me abrace a consignas antiimperialistas simplonas, sino que pretendo generar una reflexión que refleje los intereses de mi subcontinente (en el fondo, tal como hacen ellos, pero con la diferencia de que poseen una potencia económica incomparable).

Asimismo, obtuve financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (modesto, pero muy útil), para formar un grupo de investigación y avanzar en las toscas ideas que originaron los seminarios. El grupo mantuvo un núcleo duro de participantes que continúan en la actualidad, luego de tres proyectos sucesivos, gracias a lo cual hemos podido generar líneas de trabajo de un plazo mayor a dos años, y por ende enriquecer los problemas analizados a través de profundos intercambios de ideas y textos que circularon de una forma que hoy, podríamos decir, la intertextualidad de estos investigadores en mis escritos es tan fuerte como la mía en la de ellos. Valga aquí, entonces, mi reconocimiento a Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli como los principales “intertextos” con quienes discuto.

Sin embargo, no quiere decir esto que el libro sea un paquete teóricometodológico cerrado desde el principio. Más bien, lo contrario. Con esto se quiere decir que a lo largo de los capítulos de la primera parte las conceptualizaciones fueron enriqueciéndose, y por ende se hizo necesario avanzar incorporando herramientas teóricas de campos que no son precisamente la Historia. Por ello es que debe verse al libro como con una vida propia, que “madura” a medida que se desarrolla. En efecto, se podrá advertir cómo, al avanzar en la lectura, los principales conceptos con los que se

pretende analizar aspectos centrales van modificándose y tomando un volumen mayor. El primero fue el de la capacidad expresiva de hechos históricos, pero luego se advirtió que en las películas emanadas de los Grandes Estudios de Hollywood existía un metódico intento de transmitir determinados elementos ideológicos, en principio para consumo doméstico pero, obviamente, no había que descartar la capacidad de penetración de dichos elementos en el exterior, gracias a la enorme potencia de las distribuidoras. Aquí aparecieron conceptos que ayudaron a la reflexión, como el de máquina cultural (construida como la caja negra de von Bertalanffy, con el objeto de centralizar la reflexión en la historia y no en el lenguaje cinematográfico, por ejemplo), y el código de realidad, a fin de pensar sobre la modalidad de aceptación popular de lo observado en el film. Entonces se verá la evolución conceptual, que llega a incorporar el intento de comprensión de los diferentes discursos (el del cine, y también el de la historia gracias al giro lingüístico de fines del siglo pasado), junto a otros menores como el facilitador que ayuda al espectador a no sentirse tan lejano de lo que está viendo. El lector verá que existe cierta obsesión en la recurrencia de derivas en la escritura, y en la aplicación de conceptos, pero es así por la manera en que he ido desarrollando las reflexiones y conclusiones parciales. O sea, la manera de ir pensando los problemas se fue construyendo, y siguen en construcción.

En la segunda parte se analizan películas que por algún detalle o particular éxito en su construcción merecieron que me ponga a trabajar sobre ellas. Es por ello que este es un libro que habla de películas, históricas, pero películas al fin. Pero no necesariamente cuenta la totalidad de la historia. Esto quiere decir que se supone que quien quiera leerlo sin perderse gran cosa, por lo menos tiene que haber visto una vez cada película que aquí se analiza. En todo caso, sin agotar toda la riqueza que tiene cada uno de los films trabajados, se efectúa un recorte, algo que se entiende relevante por la capacidad de simplificar mensajes o problemas. Es decir, se seleccionan algunas escenas o anécdotas, para ilustrar lo que se quiere decir, pero no se hace un relevamiento sistemático de todas aquellas cosas que podrían verse, entenderse y analizarse. Ello queda para que el lector pueda ejercitar su propia mirada. A lo largo del tiempo, como podrá reconocerse, fue construyéndose una

perspectiva personal, que se repite como una misma estructura en todos los textos que trabajan algún film en particular. Esta estructura determina que lo primero que se hace es analizar el contexto histórico general en términos académicos formales, esto es, gracias a una bibliografía que permita iluminar aspectos del período histórico a trabajar. En un segundo momento, también con bibliografía —pero más específica— y con fuentes cuando ellas son necesarias, se describe y analiza en términos históricos formales lo que la película cuenta, o se trabaja con puntos que no quedan claros en ese film. Finalmente, con todos los antecedentes, el texto se ocupa de la película.

En última instancia, la conclusión general a la que se llega dice que éste es solamente un comienzo, por el sencillo hecho de que la mayoría de las películas poseen un trasfondo nada inocente. Ese trasfondo se refiere a un conjunto de elementos de características ideológicas, que si bien se señalan, se destacan o se desnudan, no agotan su complejidad. Articular el mensaje ideológico desarrollado por imágenes, texto, música y sonidos es una tarea que no ha comenzado, aún. La búsqueda pretende entender por qué, en esta época "posliteraria" (al decir de Rosenstone), una película termina instalando la versión e interpretación de determinado hecho o proceso histórico, por encima de la historia académica. El objeto de la búsqueda, desde ya, es poder comprender la dinámica de expresión y representación por parte de los realizadores, y la recepción y aceptación por parte de los espectadores, ya que de lograr esto se avanzará en saber cómo se construye su sentido y ese sentido es asumido e internalizado.

El de la representabilidad de la Historia por el cine no es un hecho que se termine rápidamente. Dado que año tras año aparecen nuevas versiones, nuevas historias y nuevas modalidades, es éste un esfuerzo que no termina. Aquí se trabajan algunas de las muchas ya producidas, sin saber qué es lo que nos puede esperar. El futuro nos traerá más representaciones del pasado, para seguir reflexionando sobre esta particular fórmula expresiva.

Buenos Aires, diciembre de 2012

PRIMERA PARTE

REFLEXIONES SOBRE EL CINE, LA HISTORIA Y LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO

1

Las fórmulas típicas de las películas históricas en Estados Unidos

[1]

Marc Ferro se preguntaba, hacia 1984: “¿qué conciencia de la historia evidencia el cine en Estados Unidos?”, ya que en este país, indicaba el autor, el cine ha jugado un papel esencial en la vida social y cultural.[2] Para responder a esta cuestión propuso un esquema en el que, según su visión, ésta existía, y se había configurado gracias a una particular estratificación en cuatro capas. La primera presentaba y buscaba la diferenciación de la ideología católica, con respecto a las bondades del cristianismo protestante. Es decir, mientras la primera representaría la cosmovisión de América Latina y parte de la Europa latina, con su legado de oscurantismo, maldad, atraso y violencia; la segunda expresaba algo así como el pensamiento weberiano, donde el protestantismo expresaba la fórmula superestructural de capitalismo dinámico, lo bueno, lo luminoso. En términos cinematográficos marcaba que películas tales como The Sea Hawk, con Errol Flynn, identificaban al norteamericano con el inglés, y éstos eran simpáticos y abiertos, mientras que los españoles eran crueles, piadosos e incompetentes (sin perjuicio de que el objetivo de dicha película haya sido el combate ideológico contra el nazismo).

La segunda capa la encontraba Ferro en la mirada que el cine hizo sobre la guerra de Secesión, en la que además de superponerse a la primera capa, debe ubicársela cronológicamente como originada hacia fines del siglo XIX y principios de XX. El principal exponente de esta mirada es obviamente D.W. Griffith[3] con El nacimiento de una nación, aunque existen otras —La cabaña del tío Tom (de Edison en 1903), En el viejo Kentucky (1909) o El cobarde (1914).

Ferro sostiene que en éstas “los conflictos de la historia de los Estados Unidos constituyen el nudo de la intriga. Son películas de tono acusador, que se ponen de un lado o de otro”.[4]

La tercera es la capa correspondiente al melting pot, o crisol de razas. Estas películas dejan de tratar de analizar las causas de la guerra civil, para ponerse a pensar en sus consecuencias, en las que todos coincidían como desastrosas. Asevera que la guerra Civil es considerada —y en esto no yerra— un acto fundante de los Estados Unidos, desplazando —y aquí tal vez exagere— a la guerra de Independencia de ese lugar. Sin embargo, dice, los negros desaparecen del centro de la escena de la gran historia, para pasar a participar solamente en comedias o musicales.

Llamativamente, sostiene Ferro, todos los filmes que se ocupan de analizar la guerra de Secesión resultaron fracasos comerciales con excepción de Lo que el viento se llevó, película que no se ocupa de ninguno de los grandes protagonistas del conflicto ni refleja grandes batallas. En consecuencia —y en esto cabe concederle un acierto al autor—, se trata “de una obra de reconciliación nacional en la que se han limado todas las aristas políticas en beneficio de unos héroes individuales, Scarlett O’Hara y Rhett Butler, que no encarnan ningún ideal político en particular”.[5] En consecuencia, la tercera capa cierra la etapa de crítica y desarrolla un cine que denomina conformista, sin perjuicio de establecer etapas — como la fuertemente cuestionadora del sistema que se desarrolla en la década de 1930—, o la anti-nazi de la guerra.

La cuarta y última capa se elabora como un cuestionamiento al melting pot. En ella, los negros y los judíos refutarán la eventual existencia del crisol de razas, tratando de generar la exaltación étnica. Mas que un crisol de razas, dice Ferro, este proceso derivó en una “ensaladera” (salad bowl), esto es, una mezcla cultural no integrada en la que las películas buscaban lograr el desarrollo de una identidad cultural propia. Como lógica continuación, se derivó en un proceso de reflexión crítica interna, en el que hasta los westerns se constituyeron en espacios de cuestionamiento al sistema (en suma, como casi la mayor parte de las expresiones de la década de 1970).

La perspectiva de Ferro merece ser asumida como un intento

analítico valioso, pero que deja de lado importantes elementos ideológicos y culturales de los Estados Unidos, posiblemente por su perspectiva de allende los mares. Es por ello que aquí se postulará la existencia de invariantes ideológicos, conforme el período o etapa histórica en la que el país se encuentre, elaborados más como una herramienta de construcción pedagógica de consenso e ideología para adentro que como un aparato de difusión externo. Estos invariantes formularán aseveraciones y conclusiones funcionales a la necesidad de reproducir una mirada del pasado que, de alguna forma, justificará las decisiones y la política del presente.

El cine tiene un conjunto de elementos que, si se intenta analizarlos en su totalidad, pueden ser subsumidos al concepto elaborado por Beatriz Sarlo de máquina cultural.[6] Este concepto, si bien no ha sido desarrollado con amplitud por la autora, nos permite reflexionar sobre cómo, desde un lenguaje particular, se construye ideología. La máquina cultural será aquí entendida desde la lógica de la teoría general de los sistemas, cuando elaboraba procesos sin entrar a cuestionar aspectos internos (básicos) de su funcionamiento. La caja negra de von Bertalanffy sería aquí dicha máquina cultural, en la que por el lado del input ingresarían palabras, imágenes, sonidos y música, y por el lado del output una historia que refleja —supuestamente— la Historia, sea de algún hecho ocurrido realmente, sea en el contexto de una historia imaginaria.

De alguna forma, permitirnos trabajar con el concepto de caja negra posibilitaría interpretar un código de realidad entre la pantalla y el espectador, sin tener que precisar cada una de las instancias que lo componen. La zona de frontera que se presenta al intentar analizar un fundido desde la implicancia ideológica-discursiva puede confundirse con aquella mirada artística que la entiende como hecho estético. Este último punto no será tratado aquí, ya que corresponde a otro campo, que es el de los estudios artístico-cinematográficos. Tampoco se hará eje en la mirada de Brent Toplin, quien hace hincapié en aquellos aspectos que rodean a la película (guionista, productor, director, grandes estudios cinematográficos, etc.), aunque pueden ser usados elementos que la componen. De esta forma, el código de realidad permite transportar una idea al espectador, basada en condicionantes previos y comunes.

Entonces, queda el mensaje, es decir, lo que se dice y lo que tal vez no necesariamente se quiso decir, pero finalmente se dijo. Aquí entran los invariantes mencionados más arriba, que pueden resumirse en pocas ideas:

a) La frontera como mecanismo para la construcción de la democracia norteamericana,

b) El excepcionalismo, lugar común para justificar el hecho de sentirse diferentes,

c) El patriotismo de todo norteamericano de bien,

d) El conflicto entre el bien y el mal, donde el bien —representado por los valores cristianos— siempre triunfa,

e) El consenso sobre las bondades del sistema norteamericano,

f) El cumplimiento del "sueño americano" (American dream).

Cada uno de ellos merece un tratamiento en particular, a fin de aclarar sus

implicancias:

a) El tópico de la frontera resulta constitutivo en términos ideológicos. Frederick Jackson Turner, en El significado de la frontera en la historia norteamericana,[7] sostuvo que la línea de frontera entre los hombres blancos y la naturaleza (contando a los indios en el segundo término, por supuesto), resultó determinante en el surgimiento de la democracia norteamericana. Si bien el proceso de expansión territorial-democratización que propuso Turner se podía adscribir bastante con el conflicto sarmientino de la lucha de la civilización contra la barbarie, en la época en que lo escribió (fines del siglo XIX), el eje estaba puesto en la importancia de la vía norteamericana hacia la democracia. Turner quería diferenciar a los Estados Unidos de la experiencia europea, en un contexto en el que el desarrollo industrial que posicionaría a su país a la cabeza de las potencias mundiales, empezaba a mostrar excipientes desagradables. La urbanización desordenada con su necesaria consecuencia de concentración económica y degradación

social motivó el desarrollo de una mirada del pasado tan particular. Escribió Turner que

hasta hoy, la historia norteamericana ha sido sobre todo la de la colonización del Gran Oeste. La existencia de una zona de tierras libres… explica el desenvolvimiento de la nación… Las peculiaridades de las instituciones norteamericanas radican en el hecho de que se han visto obligadas a adaptarse a los cambios de un pueblo en expansión.[8]

Con esta base ideológica —que obviamente es mucho más compleja y con puntualizaciones específicas, lo que se tratará en otro trabajo —, películas tales como La conquista del oeste o Pasaje al noroeste resultan formadoras de ideología, por cuanto le dice al espectador norteamericano qué es lo que tienen que pensar sobre su pasado, por un lado, como si fuera un manual de escuela primaria; pero, por otro, dichos filmes lanzan mensajes subterráneos, en los que, por ejemplo, un simple granjero abandonó el este pedregoso y, a través y gracias a la canalización del lago Erie, se pudo mudar al oeste a iniciar una nueva vida. El hombre común, el haber nacido en una "cabaña de madera", expresa el ideal de simpleza con el que cualquier norteamericano se enorgullece.

Las películas indicadas, como muchas otras, construyen una visión específica del pasado, que se sostienen indudablemente en el desarrollo que pudo poner en palabras el estudio de Turner. Por eso este autor ha sido un referente clave en la construcción de un pasado que, es evidente, no se corresponde con mucho de lo que pasó, ya que este pasado resulta funcional a las necesidades de una clase dominante mucho más refinada y compleja que lo que se quiere transmitir como valores e ideales de lo norteamericano.

Cada escena en estas películas tiene un objetivo histórico y político, con un mensaje claro para cualquier espectador norteamericano. Sin embargo, también resulta importante el aparato cultural que desarrolla, porque más allá de su objetivo interno, con la capacidad económica y política de Hollywood, estas ideas son transmitidas al

resto del mundo donde el mercado fílmico tiene penetración.

b) Con relación al excepcionalismo, puede verse en la mayor parte de las películas que tratan sobre aspectos históricos o socio-históricos, que los norteamericanos se creen diferentes al resto del mundo occidental, en virtud de lo aprendido en la dura lucha de la frontera. De esta forma entienden que "los Estados Unidos son y han sido diferentes, geográfica, social, política y económicamente", gracias a que, detrás del planteamiento excepcionalista se esconde "una postura eurocentrista… junto con un profundo debate político-ideológico".[9]

La doctrina del Destino manifiesto ha de hallarse como fundamento de toda película histórica que muestre, siquiera mínimamente, las relaciones exteriores. Esta mirada del mundo supone que Dios ha determinado que los Estados Unidos de América son el pueblo elegido para la realización del ideal democrático y capitalista, por lo que las decisiones de su política exterior se han de justificar en una concepción religiosa. Ya desde los Federalist Papers[10] se estableció que el mejor gobierno para el mejor país debía abarcar de la costa este a la costa oeste, y puede verse la presencia de tal concepto a lo largo de todo el siglo XIX. Los políticos y publicistas que argumentan a favor de esta doctrina, sostienen que son tres los temas en los que se fundamentan:

i) la importancia y virtud de las instituciones políticas, sociales y económicas de los Estados Unidos de América;

ii) la obligación moral, por parte de los gobernantes del país, de llevar al resto del mundo la excelencia de dichas instituciones; y,

iii) el hecho de que fuera Dios quien impusiera esa misión, esa "carga de hombre blanco".

La herramienta clave para llevar adelante la postura excepcionalista se encuentra en la Doctrina Monroe.[11] En consecuencia, con esta base y vinculado al punto a), la expansión norteamericana sobre el resto del mundo es como si la frontera pudiera ser México o El Salvador, pero también China o Japón. En todos los casos Estados Unidos representa la civilización y la democracia, contra la barbarie y el autoritarismo que expresan sus opositores. Películas tales como

55 días en Pekín o El Álamo (en cualquiera de sus versiones y por tomar solo un ejemplo) son una expresión concreta de estas ideas.

Extensivamente, el hombre blanco dentro de los límites del país es un portador de democracia, contra la barbarie de los indios o la estupidez y brutalidad de los negros u orientales. Con base en estos fundamentos aparece el tercer invariante.

c) Con respecto al patriotismo de todo norteamericano de bien, deben considerarse los principales elementos que hacen al nacionalismo norteamericano, el que se construye de forma diferenciada a los nacionalismos europeos. Sin tener obligatoriamente una religión común, por cuanto las diferentes versiones de interpretación de la Biblia daban la posibilidad de desarrollar miradas distintas, la referencia última al cristianismo brindaba un punto de encuentro en un Dios que, gracias a su particular vinculación con los creyentes, marcaba la importancia y diferencia del creyente del norte de América con respecto a los católicos europeos y de la América Latina, tal como claramente estableció Max Weber en su trabajo sobre la íntima vinculación entre el desarrollo del capitalismo y el protestantismo.

Asimismo, el uso del inglés como lengua referente abroquelaba los distintos orígenes políticos, económicos y sociales de los colonos, tras una percepción común del origen. Basándose en los trabajos de Kohn, Dorado indica que el "cimiento principal del nuevo nacionalismo norteamericano era una idea de libertad compartida con la madre patria".[12] Los Estados Unidos han elaborado el concepto de que su origen es producto casi exclusivo de la necesidad de libertad, ya que la "idea americana de libertad, con su mensaje universal, estaba fuertemente arraigada en la histórica tradición inglesa. Sin esta raíz, el experimento americano pudo haberse perdido en utopías y radicalismo; pero sin trascender en su fundación nunca hubiera florecido en una idea nacional capaz de fundar una nueva nación".[13] En este punto el nacionalismo como ideología entronca, necesariamente, con el de la frontera, que ha sido con anterioridad expuesto. Gran parte de los estudiosos del tema indican que el nacionalismo norteamericano se basó en el conglomerado de problemas derivados de la lucha contra la naturaleza en la frontera, dando por esto la espalda a Europa y al

Atlántico, para mirar hacia el Pacífico.

Detrás de todos los elementos apuntados, y por último en este somero análisis del nacionalismo, debe considerarse el principio federalista. Esta resolución política le hace sentir al ciudadano común que es libre, pero que también forma parte de un concepto continente mayor, que le brinda seguridad.

De esta forma, el patriotismo del norteamericano medio se basa en principios simples, pero comunes a todos, tales como la forma de vivir (the American way of life), de expresarse o la libertad que goza cualquiera.

Esto se ve desarrollado en filmes tales como El patriota, donde se dirime la tensión entre la lealtad a la corona inglesa o la lucha por la libertad de una patria que no existía (la tensión interna de un Mel Gibson que viene a representar la síntesis de tres o cuatro terratenientes que lucharon a favor de la causa revolucionaria), o expresiones tales como Revolución, en la que se muestra claramente que los que llevan adelante el proceso revolucionario son representantes de la burguesía comercial y portuaria (la representada por Natassia Kinski), contra el desinterés y la apatía que muestra el pequeño campesino (el personaje desarrollado por Al Pacino). La necesidad de consolidar la construcción de un pasado, en el que los "padres de la patria" tenían claro que su objetivo era el de independizarse de una potencia que los oprimía, lleva a la filmografía a presentar héroes cuyas motivaciones siempre resultaron desinteresadas, en términos personales, para inmolarse en el altar de la patria.

Sin embargo, el patriotismo no se elabora exclusivamente en las películas que se abocan al pasado revolucionario. En cualquier tensión internacional en la que estuvieran involucrados los Estados Unidos, el héroe es un hombre común que subordina sus intereses tras las necesidades de su patria, en tanto defensora de la libertad (desde películas tales como Los boinas verdes con John Wayne o Rescatando al soldado Ryan con Tom Hanks, a clásicos como Los inconquistables con Gary Cooper o Pasaje al noroeste con Spencer Tracy).

Mención aparte merece el hecho de que en toda película

norteamericana aparece en primer plano o como complemento de la imagen, la bandera norteamericana. Es éste un recurso originado en una norma de los Estados Unidos gracias a la que la aparición de la enseña permite desgravaciones impositivas; pero no debe desestimarse por ello la decisión política que elaboró y votó esa ley. De esta forma la bandera aparece en muchas escenas de muchas películas, con un efecto psicológico reforzante de la identidad.

d) El conflicto entre el bien y el mal ha sido un recurso discursivo de la filmografía histórica norteamericana. Con fundamento en los valores cristianos, donde el bien puede estar claramente representado en los principios y valores de la moral cristiana, el bien ha de encontrarse normalmente en la prosecución del interés nacional. En líneas generales, lo que hace bien a la grandeza de los Estados Unidos es lo que está bien en la película de que se trate. Podría asegurarse con un mínimo margen de error que las películas históricas norteamericanas plantean una identidad entre el interés político coyuntural norteamericano con el bien en su lucha contra el mal. El mal, entonces, es la expresión de valores vinculados a lo que contradice o ataca los intereses que lleva adelante el gobierno de los Estados Unidos.

Es una antinomia simplificada, gracias a la cual el personaje o los personajes centrales (norteamericanos o sus aliados), poseen virtudes humanas y éticas, mientras que los oponentes (japoneses en la década de 1940; soviéticos o comunistas en la de 1950 y hasta la caída del Muro de Berlín; los musulmanes luego), son pérfidos, traidores, sin ningún basamento moral ni ético, brutales, insensibles. Por caso, valga el ejemplo de los somalíes que combaten a los rangers del ejército norteamericano.

Este elemento es un invariante que tiene múltiples acepciones. Esto es así por cuanto la orientación de cada gobierno no necesariamente persigue los mismos objetivos que su precedente y/o su sucesor. Sin embargo, debe tenerse presente como invariante, sin perjuicio de la necesidad de analizar cada filme en su contexto de producción, como hace Brent Toplin.[14]

Esto tiene su lógica si se articula con los principios rectores del Destino manifiesto y la frontera. La mirada imperial norteamericana no se inicia sino hasta el momento en que puede darse por cerrada

la frontera, para justificar con el concepto de avance hacia la frontera la expansión colonial-imperialista, es decir, a principios del siglo XX, junto con el desarrollo de la fantástica herramienta de divulgación llamada cine.

e) Con respecto al consenso sobre las bondades del sistema norteamericano, el concepto debe ser pensado como la consecuencia ineludible de los puntos anteriores. Además de las necesidades ideológicas de los sectores dominantes de los Estados Unidos que a tal fin han desarrollado la fórmula historiográfica del consenso.[15] Esta perspectiva ha sido determinante en la década de 1950, estableciendo pautas férreas a futuro. Es una escuela historiográfica que debe ser interpretada cuando menos como la sustentadora de la historia oficial, dado que Estados Unidos, dicen sus abogados, "al no tener un pasado feudal, nació libre y sin clases, y era intrínsecamente democrático". Con este basamento, y en un contexto de fuerte presión interna condicionada por la guerra fría, el macartismo, y la consolidación de un empresariado vinculado a un estado federal imperial, se aceptó la idea de que los conflictos dentro de la sociedad norteamericana existían, pero siempre con una forma funcional. En suma, "los conflictos en la historia norteamericana son reales pero secundarios, y se generan por las disfunciones que crea el progreso histórico y el desarrollo socio-económico", dijo Hofstadter.[16]

Este consenso se configura y reconfigura permanentemente, en función de las necesidades imperiales y empresariales. De esta manera puede verse cómo se ha desarrollado en las décadas de 1950 y 1960 lo que Geoffrey Hodgson ha llamado la ideología del consenso liberal. Según este autor,

la ideología contenía dos supuestos fundamentales: que la estructura de la sociedad norteamericana era básicamente sana, y que el comunismo era un peligro palpable para la supervivencia de los Estados Unidos y sus aliados. A partir de estas dos concepciones surgió una visión establecida del país. Esa visión defendía su posición más o menos de esta forma: el sistema económico norteamericano se ha desarrollado morigerando las injusticias y las brutalidades del capitalismo anterior, haciéndose más democrático,

y ofreciendo abundancia a una porción mayor de la población. La clave tanto de la democracia como de la abundancia es la producción y el adelanto tecnológico; el crecimiento económico proporciona la oportunidad de estar a la altura de las necesidades sociales, de diluir los conflictos sociales y de hacer que los trabajadores 'de cuello azul' (obreros industriales, de la construcción, textiles, etc.) se incorporen a la clase media.[17]

De esta forma se vuelven menos complejos y explosivos los problemas emergentes de las desigualdades sociales, y por ello, se pueden encarar programas específicos para solucionar aquellos emergentes. Sin embargo, la amenaza a este modelo armónico se encuentra en el espectro del comunismo. Entonces, el "mundo libre", conducido por los Estados Unidos "debe prepararse para una larga lucha contra el comunismo y apoyar a conciencia un sistema de defensa poderoso, ya que el poder es el único lenguaje que los comunistas pueden entender".[18] Por este motivo, la mayoría de las películas generadas desde Hollywood que se refieren al período se subordinan a la reproducción ideológica de los valores norteamericanos como valores relevantes de la humanidad misma.

f) Por último, el cumplimiento del así llamado American dream. Derivación lógica del trabajo señero de Turner, la posibilidad de ascender social y económicamente es consecuencia necesaria de las bondades del sistema.[19] La historia es ejemplo concreto de ello: Abraham Lincoln, Herbert Hoover y otros, nacidos en una cabaña de madera pudieron llegar a la presidencia de la nación, exclusivamente gracias a su esfuerzo y capacidad. La idea de nacer en una cabaña refiere básicamente al hecho de que un hombre es de orígenes humildes, de una zona rural.

Esta es la visión política del antiguo republicanismo, quienes pretendían construir un modelo democrático sostenido en el individualismo agrario. Este modelo se basaba en el pensamiento político de Locke, quien argumentó con fuerza sobre la importancia política de la aceptación generalizada del derecho natural. Este es para los hombres "un estado de completa libertad para ordenar sus actos y para disponer de sus propiedades y de sus personas como mejor les parezca, dentro de los límites de la ley natural".[20] El

respeto de esa libertad se hace principio rector para los constituyentes de 1787, entendiendo como poder político, con Locke, “el derecho de hacer leyes que estén sancionadas con la pena capital, y, en consecuencia, de las sancionadas con penas menos graves, para la reglamentación y protección de la propiedad; y el de emplear las fuerzas del estado para imponer la ejecución de tales leyes”.[21]

De esta forma, el republicanismo propugnaba que el ejercicio del derecho de tener en propiedad la tierra y trabajarla era la base de un compromiso social real y efectivo, y garantizaba de esta forma el orden político. Es por ello que la base de la nación se encontraba en la comunidad agrícola de origen y no tanto en el poder del estado central; conjunto de ideas que subsistirían subterráneamente durante todo el siglo XIX y emergerían en opciones políticas tales como el Populismo.

En consecuencia, la base del republicanismo jeffersoniano permite sostener el principio de que toda persona de orígenes humildes, con principios firmes, y temerosa de Dios puede alcanzar la meta que se proponga. Mejor aún si esa meta está vinculada al mantenimiento o recuperación de algún principio ético o moral. Películas tales como The Young Lincoln, Erin Brockovich, The People vs. Larry Flint, Hoffa o Alí muestran parcial o totalmente los argumentos expuestos en el presente apartado.

* * *

Para concluir, estos invariantes que han sido reseñados deben ser entendidos como substratos ideológicos de aquella máquina cultural mencionada, gracias a la cual un conjunto de principios sencillos, adecuadamente combinados, han podido reproducir una construcción ideológica funcional a las necesidades de un estado que a lo largo del siglo XX y principios del XXI se ocupó en controlar recurrentemente las producciones de Hollywood.

Estos elementos han de ser hallados, sin gran trabajo, hasta en

filmes que supuestamente cuestionaban la fórmula y modalidad de ejecución del poder de la clase dominante. El trabajo que queda por hacer es buscar estos elementos, los que no necesariamente entran en contradicción con aquellas capas analizadas por Ferro, a fin de individualizarlos y ponerlos en evidencia.

Es un importante el esfuerzo intelectual el tratar de desnudar estos invariantes, en pos de profundizar en el trabajo analítico de cómo el poder ejerce su dominación ideológica y cultural.

Queda mucho por hacer.

▪

[1] Una vers@ión previa de este trabajo ha sido publicada en Siembra, Revista de Arte y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, Nº 7, mayo-agosto de 2007.

[2] Marc Ferro, "Cine y conciencia de la Historia en Estados Unidos", en Marc Ferro, Historia contemporánea y cine, Barcelona, Ariel, 2000, pág. 199.

[3] El autor con El nacimiento de una nación logró un amplio prestigio, hasta tal punto que el mismo Wilson destacó la importancia para conocer la historia del propio país. Evidentemente, analizada desde hoy es una película con un fuerte contenido racista y hasta con elementos ideológicos que pueden pensarse como protonazis, pero en una época en donde todavía no se había resuelto el conflicto negro-blanco, la mirada de Griffith es hasta liviana.

[4] Marc Ferro, "Cine y…", op. cit., pág. 201.

[5] Ibid., pág. 202. Esta idea es cuestionable, ya que el rechazo social que le dispensa la clase dominante sureña a Rhett Butler, debe interpretarse más como una mirada cultural y de clase que un desprecio a la persona en particular. Butler es un comerciante de armas, que no tiene inconvenientes en negociar con el norte. O sea, representa al capitalismo y por ello debe ser marginado, al no respetar los valores espirituales —y prácticos— de la pre-capitalista

sociedad sureña. Es más, la película no deja de mostrar el cambio social, ya que cuando el sur está empezando a perder la guerra, los mismos que cuestionaron a Butler, lo pasan a ver como un salvador.

[6]Beatriz Sarlo, La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas, Buenos Aires: Ariel, 1998. Este concepto, lo utilicé en forma instrumental en los inicios de las investigaciones sobre cine e historia, y como se verá, irá tornándose más complejo al avanzar en los siguientes capítulos, de forma tal que mutará en otras ideas y conceptos.

[7] Puede consultarse en Frederick J.Turner, La frontera en la historia americana, Madrid: Ed. Castilla, 1961.

[8] La cita ha sido tomada de Pablo Pozzi y Roberto Elisalde, "Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada", en Pablo Pozzi et al., Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos, Buenos Aires: Manuel Suárez Ed., 1992, pág. 14.

[9] Pablo Pozzi, "Excepcionalismo y clase obrera en los Estados Unidos", en Pablo Pozzi et al., De Washington a Reagan: trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires: Cántaro, 1990, pág. 20.

[10] Los Federalist Papers son un conjunto de artículos escritos por Hay, Madison y Hamilton, para explicar a los ciudadanos de Nueva York las bondades del proyecto constitucional elaborado en Filadelfia. El objetivo era explicar los principales puntos del modelo y argumentar a su favor, a fin de lograr que se ratifique dicha Constitución.

[11] La Doctrina Monroe, elaborada por el mismo presidente Monroe, "fue declarada en el último mensaje presidencial al Congreso, en diciembre de 1823. Afirmó que los continentes americanos ya no estaban abiertos a la colonización por potencias europeas y formuló una advertencia contra cualquier intervención europea en las nuevas naciones revolucionarias de América latina y contra la extensión de sistemas políticos europeos en las Américas. Expresión de un nacionalismo que tenía confianza en sí mismo, la declaración unilateral de Monroe reconoció la existencia de esferas de

influencia y, por inferencia, reinvindicó una de ellas en América latina para los Estados Unidos". En Charles Selliers, Henry May, y N. McMillan, Sinópsis de la historia de los Estados Unidos, Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1988, pág. 181. También puede consultarse Ana Moyano Pahissa y Velasco J. Márquez, EUA. Documentos de su historia política I, México: Instituto Mora, 1988, págs. 387-397.

[12]Analía Dorado, "Los fundamentos del nacionalismo norteamericano: la construcción de una nación"; ponencia presentada en las Xmas. Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia, 20-23 de septiembre de 2005, Mesa 79: De la Revolución a la Reconstrucción: Política y Economía en los siglos XVIII y XIX de los Estados Unidos de Norteamérica, pág. 8.

[13] H. Kohn, El pensamiento nacionalista en los Estados Unidos. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1944, pág. 23. Citado en Dorado, "Los fundamentos…", op. cit., pág. 8.

[14] Robert Brent Toplin, History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past, Champaign, Illinois: Illinois University Press, 1996.

[15] Puede consultarse al respecto Fabio Nigra. "Historiografía y versiones cinematográficas. Una aproximación al cine histórico de Estados Unidos"; ponencia presentada en las XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, San Fernando del Valle de Catamarca, agosto de 2011.

[16] Pablo Pozzi y Roberto Elisalde, "Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada", en Pablo Pozzi et al., Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos, Buenos Aires: Manuel Suárez Ed., 1992, págs. 5-7.

[17] Charles Maland. "Doctor Strangelove: comedia de pesadilla e ideología del consenso liberal", en Peter Rollins (comp), Hollywood: El cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural, Buenos Aires: Fraterna, 1987, págs. 252-253.

[18] Idem.

[19] Este es un tópico que deberá ser trabajado desde la perspectiva del folklore como sentido común, junto a elementos derivados del análisis ideológico, ya que su constitución deriva de aspectos funcionales de la cultura, constituida en un período clave de la organización institucional. Algo así como resolver el punto de si Turner es un transformador de algo que existía ya en el ambiente cultural, o si es un inventor de la idea, que será tomada por la clase dominante para su consolidación.

[20] John Locke, Ensayo sobre el gobierno civil, México: Nuevomar, 1984, pág. 33.

[21] Idem, pág. 32. El concepto de propiedad, para Locke, es que "cada hombre tiene la propiedad de su propia persona. Nadie, fuera de él mismo, tiene derecho alguno sobre ella. Podemos también afirmar que el esfuerzo de su cuerpo y la obra de sus manos son también auténticamente suyos. Por eso, siempre que alguien saca alguna cosa del estado en que la Naturaleza la produjo y la dejó, ha puesto en eso algo de su esfuerzo, le ha agregado algo que le es propio; y por ello ha de convertirlo en propiedad suya". Idem, pág. 45.

2

¿Es aceptable la representación del pasado en las películas históricas?

En la película The Invention of Lying,[1] ubicada en un planeta como el nuestro, pero en el que no existe la mentira, se muestra una particular forma del cine. Como se supone que ningún tipo de "mentira" es posible, por ello no existe la ficción (con lo que se da a suponer que en ese mundo cualquier tipo de re-presentación no transmite la verdad). Partiendo de estos supuestos, en el cine posible de este universo ha de verse solamente una cámara fija que enfoca a una persona sentada, que cuenta alguna historia. Pero no es una historia inventada que sería ficción y por ende mentira, sino que se cuenta algún momento de la Historia de la Humanidad. El actor principal de la película (Ricky Gervais) es un escritor del principal estudio de cine, y tiene tan mala suerte que le toca una época histórica que no era atractiva para la mayoría de los integrantes del Estudio (el siglo XIV, el de la Peste Negra). En este universo lo único posible a ser expresado es la Historia, y el éxito ha de encontrarse en la forma de elaborar el guión y en quién lo cuente y cómo.

Este fragmento del filme lleva a reflexionar sobre cuál sería la capacidad de una película histórica para contar el pasado con pautas que puedan, de alguna forma, denominarse "científicas" (en el irónico caso de que no exista la mentira), superando la idea de un hombre sentado contando los hechos como si fuera un aburrido profesor. Desde la historiografía académica se sostiene que este tipo de expresiones cinematográficas no podrá jamás acceder a pretensiones de seriedad científica, ya que el límite establecido para definir la autenticidad de un discurso y otro es la demarcación existente entre la verdad y la ficción, en el entendimiento de que la primera es episteme, mientras que la segunda es solo doxa. Un buen

intento de réplica a este tipo de posiciones la brinda Rodrigo Henríquez Vázquez en un texto que buscó reinvindicar el cine y la narración literaria de tipo histórica. Este autor sostuvo que para algunos académicos representativos de la filosofía de la historia (como Morton White, Ankersmit o Rorty), la historia como disciplina "se refiere a hechos verdaderos y la ficción no y que, por el contrario, el CH y NH [cine histórico y la novela histórica] se refiere a hechos verosímiles. Esto, en teoría, los libraría de la responsabilidad de dar cuenta de la verdad de los hechos narrados".[2]

Uno de los ejes centrales de la discusión de este autor es que, gracias a los planteamientos de Hayden White y sus seguidores (entre los que cita a Rosenstone y a Monterde, Masoliver, y Solá Arguimbau), la historiografía dio un importante giro gracias al cual ha dejado de tener el monopolio de la representación histórica, y por ello, el control del hecho histórico, al considerar que toda construcción es eminentemente discursiva y, por ende, ficcional. Discutir brevemente la manera de aproximación sobre lo realista, lo verosímil y la representación aportará sobre lo que se pretende reflexionar.

Verosimilitud y representación

Henríquez cuestiona que desde fines de la década de 1960 se aceptó como una verdad indiscutida el aserto de Roland Barthes, quien sostuvo que "el hecho solo tiene existencia lingüística". De esta forma y gracias al "giro lingüístico" que ha tomado el trabajo historiográfico, "el acontecimiento (la realidad histórica) no tiene una relación de correspondencia con los hechos (la representación del pasado)".[3] Sin embargo este autor omite en su razonamiento que la única manera tradicional de referir al pasado es a través de la palabra (sea oral, sea escrita).[4] En el fondo, la historia científica más ortodoxa postula, en la lógica de Alfred Tarski, la correspondencia entre enunciado y hecho histórico, a lo que Henríquez se pregunta ¿por qué el cine histórico no puede establecer esta correspondencia?[5] Es decir, en otras palabras, ¿qué

impide predicar algo con imágenes, sonido y parlamentos, en vez de un discurso escrito en primera o tercera persona, con la lógica de un narrador omnisciente apoyándose en un conjunto de elementos que de igual forma pueden servir al cine?

La discusión ha de formularse, entonces, entre la veracidad y la verosimilitud de la representación. ¿Qué es lo verosímil? Robert Rosenstone ha cuestionado la fórmula y concepción de los grandes estudios de Hollywood, gracias a las cuales una reproducción muy aproximada en lo que hace al escenario, el vestuario y la geografía ejercen la pretensión de ser Historia, con independencia de la dinámica cultural o sensorial de los participantes, amén de lo que el guión narra (es decir, que sea algo seriamente documentado, o seriamente falseado). Sin embargo el análisis de Roland Barthes, quien ha trabajado concienzudamente el efecto de realidad en la literatura, puede permitirnos reflexionar sobre qué es lo que consensualmente se entiende como realismo, y lo que será útil en la interpretación realista de la historia cinematográfica.

Barthes sostiene que en la literatura realista la acumulación en la descripción de detalles no cumple más que un papel de notación sin una función específica para el relato, más que agregar una información inevitable y sin profundo significado.[6] Pero plantea un punto que para el análisis que aquí se desarrolla sobre la verosimilitud del cine histórico es relevante. Barthes indica que "al poner el referente como real simulando seguirlo servilmente, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantasiosa…".[7] Es decir, y pensando en el cine histórico, la acumulación de detalles no cumple un papel despreciable ya que, al decir de Rosenstone, el objetivo de dicha exhibición se propone decir "así, más o menos, era una habitación en 1862; éstos eran los objetos que debía haber en la habitación…".[8] Entonces no importa la no funcionalidad de uno o más detalles, ya que denota 'lo que ha ocurrido', y por ello, sostiene Barthes, "lo real se vuelve la justificación suficiente del decir".[9]

En esta línea de interpretación ingresa la escritura de la Historia por cuanto, conforme indica el autor, esta ciencia admite en su relato el llenar los espacios con notaciones estructuralmente superfluas. Debe destacarse, entonces, que nada casualmente el desarrollo de masas

de la narrativa realista y/o naturalista temporalmente coincide con la consolidación epistemológica del Positivismo histórico. Esta escuela historiográfica planteaba, expresado someramente, que solo los "documentos" o fuentes históricas permitirían representar lo real sucedido en el pasado. Y lo real, dicho desde la Antigüedad Clásica, no puede ser contaminado con lo verosímil, porque esto último está sujeto a la opinión (la doxa), mientras que la Historia no. Ahora bien, el Positivismo ha calado muy profundamente tanto en las tendencias historiográficas del siglo XIX, como en gran medida en la percepción popular de lo que es la Historia verdadera (aún durante gran parte del siglo XX). En todo caso, la evaluación popular transitó por la duda de qué historiador decía "la verdad" y cuál no. Pero la discusión sobre el concepto de verdad quedaba oscurecido ya que era lo dado a priori, al suponerse que con la aportación de los "documentos" se alcanzaba a constatar (al estilo judicial) que efectivamente había sucedido lo que el historiador decía que pasó, y no que era una re-presentación de lo que ese mismo historiador interpretó que sucedió. El siglo XX ha cambiado en forma sustancial esta perspectiva, aceptándose que el supuesto dato objetivo es tan interpretable como otros datos, aquellos que desde el Positivismo se consideraron "irrelevantes", "periodismo", "fabulación" o lisa y llanamente mentira.

Según Roger Chartier, se pusieron en evidencia las dimensiones retórica y narrativa de la Historia gracias a la llamada de atención de tres obras relevantes, como las de Paul Veyne, Michel de Certeau y Hayden White.[10] En pocas palabras, avanzaron directamente sobre la idea de que la narración histórica es un hecho del discurso, y por ende, una construcción a posteriori de lo que el historiador entiende que es lo que pasó. En suma, la Historia es lo que personas en el futuro, conforme la cosmovisión cultural, social, económica y política en la que se encuentran insertos, creen que sucedió. Para ello se apoyan en otros hechos del discurso (las fuentes), que ratificarían que eso que dicen es lo realmente sucedido, gracias a una acumulación de detalles que se validan en otro hecho discursivo. De esta forma, si los detalles denotan directamente lo real, dice Barthes, no hacen otra cosa que significarlo, y por ello "la carencia misma de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo".[11] En el fondo, la elaboración de un trabajo histórico implica la reunión de hechos

sucedidos efectivamente (gracias a las fuentes que lo atestiguan, pero con una amplitud de aceptación de ellas mucho mayor que en el siglo XIX). Esos hechos existen en la medida que el historiador en su búsqueda determina que lo son (o sea, desde su marco teórico puede realizar la operación de convertir un hecho constatado de alguna forma, en dato representativo de su pesquisa); la puesta en correlación de sentido (a través de la presentación de tipo cronológica o, en otro tipo de perspectivas, analítica), y su exposición… en palabras y en el mejor de los casos, imágenes. Si la objetividad (entendida como el criterio de verdad) fuera tan estricta, es de suponer que no habría de necesitarse a tanto historiador trabajando momentos idénticos. En suma, para Barthes, el discurso histórico no concuerda con la realidad, porque como se indicó con anterioridad lo que hace —luego de las operaciones descritas— es significarla.

En lo que hace al cine, se produce un fenómeno similar. Tal como la mayoría de los analistas y estudiosos del cine sostienen, existe un "modelo de cine clásico de Hollywood", que pretende borrar en el filme las marcas de su existencia, de su construcción. Es como que se pretende dar la idea de que la historia se cuenta por sí misma sin intermediarios, buscando lograr que el espectador participe pero como un voyeur. El carácter de hechos ocurridos, dice Monterde, "no es garantía de verdad, sino que solo forma parte de una estrategia de la representación".[12] Es como si el cine solamente se propusiera estar ahí, ante la realidad, para permitirle llegar hasta nosotros a través del objetivo de la cámara. De esta forma, "su verdad dependerá de la verdad de lo que exista ante la cámara, pues en principio la misma solo está obligada a restituir ese 'ponerse ante la cámara' como todo testimonio de su existencia".[13] Es por ello que esta apariencia de verdad le permite enmascarar que el relato es arbitrario, que la narración es intervenida como una construcción y que la sucesión de acciones tienen pautas específicamente elaboradas para su encadenamiento.[14] El modelo de cine de Hollywood, llamado "clásico", tiene un conjunto de ventajas que lo asemejan a la escritura tradicional de la Historia, tal como sostiene Monterde:

El placer obtenido de una película de ficción surge de una mezcla de historia y de discurso, en la que el espectador ingenuo (que uno sigue siendo) y el conocedor encuentran al mismo tiempo, con una muy ligera superación, motivo para estar satisfechos. El cine clásico obtiene de ahí su eficacia. A través de una regulación a la vez tenue y fuerte, la institución cinematográfica gana en los dos campos: si el espectador se desliza por y en la historia, aquella se le impone subrepticiamente; si atiende al discurso, es glorificada por su savoir-faire.[15]

En la misma dirección argumenta Ismail Xavier, cuando plantea que lo que él llama el naturalismo es la construcción de un espacio narrativo fílmico que busca una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico, y a la interpretación de los actores que plantean una reproducción del comportamiento humano, con reacciones "naturales". El principio que está por detrás de esta operación es "el establecimiento de la ilusión de que los espectadores están en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones, como si todos los aparatos de lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso como naturaleza)".[16] De esta forma, para Xavier, la representación es discurso y es retórica. Tal como sostiene respecto a los films históricos,

esa reproducción, dirigida hacia un evento natural o a la arquitectura, decoración, vestuario y 'acontecimientos' de un determinado período histórico, funciona como instrumento retórico. La 'seriedad' de la reconstrucción y el esmerado cuidado que se manifiesta en los detalles simbolizan una actitud de 'respeto a la verdad' que tiende a ser aceptada para el filme en su totalidad.[17]

Concluye, entonces, que esta construcción finamente elaborada por Hollywood tiene la pretensión de afirmar "discurso = verdad".[18] Pero puede irse más allá, ya que la misma realidad no es un dato que se nos aparece como algo inexorable. La realidad se encuentra

condicionada por la producción social de sentido tal como la plantea Eliseo Verón (y es un punto que se analizará en el próximo apartado). El siguiente ejemplo pone en evidencia que el decir/ hacer produce los determinantes de eso que da en llamarse realidad:

En 2004 en The New York Times, Ron Suskind reveló una conversación que había mantenido en 2002, con un asesor de George W. Bush: 'Me dijo que las personas como yo «creen que las soluciones surgen de su juicioso análisis de la realidad observable». Yo asentí y murmuré algo sobre los principios de la Ilustración y el empirismo. Pero él me interrumpió: «El mundo ya no funciona de esa manera. Ahora somos un imperio, prosiguió, y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad. Y mientras ustedes estudian esa realidad, nosotros volvemos a actuar y creamos otras realidades; y así es como pasan las cosas. Nosotros somos los actores de la historia. Y a ustedes, a todos ustedes, no les queda otra cosa que estudiar lo que nosotros hacemos»'.[19]

Es decir, los que tienen las riendas del poder —en este caso, podría decirse que mundial—, al hacer y decir son los que crean la realidad. El decir sobre esa realidad la significa, y por ello generan las condiciones para que el decir se adecue a su realidad. Juan Gelman lo destaca claramente:

La entonces encargada de relaciones públicas del Pentágono Victoria Clark dirigió a comienzos del 2002 un programa de analistas militares de pronta ejecución: contrató a 75 oficiales retirados que aparecían en los informativos de las radios y los canales de televisión o escribían columnas de opinión para ir creando un clima favorable a la guerra con Irak que preparaba la Casa Blanca (www.sourcewacht.com, 8/3/11). El Pentágono les bajaba línea en reuniones semanales y los medios los presentaban como expertos y verdaderos periodistas, dándoles espacio para la propaganda bélica como si fueran observadores objetivos.[20]

En otras palabras, los funcionarios del Imperio trabajan a tiempo completo construyendo realidad, en parte con actos, en parte con la invención del decir imperial.[21] Esta serie de ideas, de alguna forma, buscan mostrar el camino de la construcción social posible, que generarán un universo simbólico y una construcción social de lo real.

Aparatos ideológicos y sentido común[22]

Aquí cabe reintroducir ideas desarrolladas por Althusser. Los aparatos ideológicos del estado para el autor, representan cierto número de realidades que se ponen en evidencia al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. En su análisis hizo especial hincapié en aparatos como la escuela o la iglesia, mientras que solo mencionó la existencia de otros, entre los que se cuentan los aparatos ideológicos del estado de información y los aparatos ideológicos del estado culturales.[23] Este autor describe la totalidad de los aparatos con grados de represión vinculados a la participación de dichos aparatos en la vida de los ciudadanos comunes, destacando la censura en los aparatos ideológicos del estado culturales (cabe destacar para lo que aquí nos ocupa que en Hollywood la autocensura se encontró —y encuentra — expresada evidentemente en lo que se podía —o puede— o no mostrar o decir en las películas). Sin embargo, es válido el principio que sostiene que todos los aparatos ideológicos del estado concurren a obtener el mismo resultado, que no es otro que el de la reproducción de las relaciones de producción, o en otras palabras, las relaciones capitalistas de explotación.[24]

Ahora bien, el aporte más relevante de dicho planteamiento, solamente esbozado, es el de interpelación. Althusser sostiene que la ideología actúa o funciona “reclutando” sujetos entre los individuos, por medio de una operación que llamó interpelación: éste es un mecanismo gracias al cual se convierte a los individuos en sujetos (del proceso ideológico). Tal vez el ejemplo que el autor

brindó no haya sido el mejor o el más ilustrativo, y ha dado la oportunidad para recibir duras críticas, como por ejemplo la de Eagleton.[25] La interpelación parece ser el elemento gracias al cual un conjunto social puede llegar a elaborar imaginarios sociales, construyendo sentido con algunos elementos básicos de su imagen (la imagen de sí misma), dado que los grandes grupos sociales elaboran lo que Baczko denomina imaginarios sociales. Estos son referencias específicas "en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella 'se percibe, se divide y elabora sus finalidades'". De esta forma una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma de forma tal que expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores (como el del jefe, el guerrero o el militante). Así entonces, se genera una "representación totalizante de la sociedad como un 'orden', según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser". Es gracias a ello que se "define un territorio", las "relaciones con los otros", forma "imágenes de los amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas".[26]

El punto alrededor del cual el imaginario social se sostiene ha de hallarse en los sistemas simbólicos (entendidos como un objeto y las reacciones del sujeto hacia ese objeto), ya que a través de ellos opera la imaginación social. Todo campo de experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas, y se erige en una pieza del dispositivo de control de la vida colectiva. Esta dinámica ha sido claramente explicada por Williams, cuando trata de precisar el concepto de hegemonía.[27] Es más, sostiene que una hegemonía es siempre un proceso, un proceso complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. Por ello, tal como indica Nun, nunca puede ser individual, porque debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada; y también continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que no le son propias.[28] Ahora bien, resultaría muy inocente suponer que esta construcción de imaginario colectivo se produce en una dinámica social al estilo de Adam Smith, donde el libre juego de la oferta y demanda de ideas, símbolos y percepciones culturales fueran organizando un conjunto

global. Por el contrario, debe destacarse una lógica de intereses contradictorios, que se enfrentan entre sí, y que por lo general adoptan intencionadamente las formas funcionales al poder.[29] Por ello vale comprender las sutilezas de un concepto como el de aparato ideológico del estado, que el accionar del poder de la clase dominante busca configurar como si fuera el sentido común.

Es evidente que la esfera del sentido común refiere a la acción concreta, guiada por intereses, por lo que el criterio que lo sostiene es eminentemente pragmático. Para la sociedad que lo resignifica los conceptos que construyen el sentido común no tienen por qué ser coherentes y sin contradicciones. Pero sí son constructos que elaborados con cierta intencionalidad, sirven para definir los imaginarios sociales, desde cierta perspectiva ideológica, a fin de garantizar el éxito de una acción hegemónica. El eje alrededor del cual gira tanto el sentido común como las aseveraciones formales sujetas a reglas firmes de elaboración (como la filosofía) es el lenguaje. Y como Marx, Gramsci "concibe al fenómeno lingüístico como un 'producto social', inseparable de una forma de vida y de su 'concepción determinada del mundo'".[30] El uso del lenguaje, desde esta perspectiva, pone su acento en su carácter social y práctico de su ejercicio.

En este contexto y para las necesidades funcionales de la clase dominante, son las palabras las que elaboran el sentido común y las que escriben la Historia. O de otra forma, las que de alguna manera inventan la realidad (como se puso en evidencia en el apartado anterior). Esta realidad, se postula aquí, es trasladada desde la fracción de clase hegemónica a través de los aparatos ideológicos del estado (como la escuela), al brindar una historia oficial funcional a sus intereses; pero también, como en un juego de pinzas, con las películas históricas que transmiten esa historia oficial como si fuera lo que efectivamente sucedió. De esta forma conceptos como la patria o los padres fundadores son el sentido común de cualquier norteamericano promedio; conceptos que fueron implantados en un proceso cultural.[31] En consecuencia, a través de un conjunto de herramientas de reproducción de saberes se construye un universo simbólico apoyado en un sentido común (que como se dijo, es producto de las acciones y decisiones de la clase dominante junto a las resistencias de las fracciones

subordinadas), que tendencialmente va en la dirección que la clase dominante necesita. ¿Cómo se construye esta realidad?

La construcción social del pasado

Una película que refiere a la Historia de una sociedad interpela a los individuosespectadores como sujetos de los valores, símbolos e ideas, para convertirlos, de alguna forma en sujetos de ese proceso histórico. Robert Rosenstone ha planteado que el cine es una herramienta importante como mecanismo de narración de la historia. Asumiendo que es una nueva manera de contar el pasado —como en su época lo fue la tradición oral al estilo de Heródoto—, y que "la historia filmada siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito",[32] este historiador sostiene que al vivir en una época posliteraria (esto es, donde la lectura ha sido relegada por los medios audiovisuales) "sin denigrar el poder de la palabra se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios",[33] como en este caso es el cine histórico. Sin embargo, para ser considerado histórico, un film debe ocuparse "de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico".[34] En la medida que se cumpla con ellos el cine conlleva un valor agregado que lo diferencia, y es que tiene la posibilidad de representar y ficcionalizar los acontecimientos humanos del pasado, incorporándole verosimilitud a los hechos sin salirse de los parámetros de rigurosidad informativa que estipula la disciplina; mientras que la narración histórica se aleja de la anécdota y se aproxima a los procesos para incorporar una cierta lógica analítica a la narración, el cine puede por su parte reconstruir hechos, fenómenos y sensaciones que la palabra escrita no.

Ahora bien, con estos límites demarcados, Rosenstone hace una fuerte apuesta a la modalidad de la narración histórica en imágenes, apoyándose en los desarrollos teóricos elaborados por Hayden White.[35] Asumiendo como válidos los presupuestos de este filósofo de la historia, Rosenstone sostiene que si se acepta que la historia escrita en forma tradicional es una ficción narrativa de los hechos del pasado, es factible que el cine pueda ser entendido como una

ficción visual, esto es, no un espejo del pasado sino una representación. Si es así, una película histórica que cumpla con un conjunto de normas (normas que en la actualidad todavía no han logrado consenso sobre lo que se entiende por rigurosidad científica), podrá erigirse en una disciplina "colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo la memoria o la tradición oral".[36]

Dichas reflexiones han partido de un señero estudio de Hayden White, quien acertadamente denominó a esta fórmula historiofotía, esto es, "la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico".[37] La cuestión, sostiene White, es si se puede traducir un texto histórico, o su relato, a una especie de equivalente visual y auditivo, sin que ello produzca pérdida de contenido. Aquí retoma los argumentos de Rosenstone,[38] entendiendo este planteamiento como un verdadero desafío. Por ello se pregunta White: "¿puede la historiofotía trasladar adecuadamente las discusiones complejas, cualitativas y críticas del pensamiento histórico sobre eventos, las cuales… es lo que hace de cualquier representación dada del pasado un relato claramente histórico?".[39]

De manera similar a la de Rosenstone, sostiene que las imágenes necesitan un modo de lectura diferente al que se usa para un documento escrito, ya que la representación de los acontecimientos históricos por el cine tiene un léxico, una gramática y una sintaxis, o sea un lenguaje y un modo discursivo muy diferentes a los que se usan en un modo verbal. El cine de representación histórica, para White, es un discurso en su propio derecho capaz de decir cosas sobre su referente, que es tanto diferente del discurso verbal y del discurso en imágenes.[40] No hay historia escrita que refleje absolutamente todo lo que sucedió, sino que es producto de "procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación fílmica".[41] Si se acusa al cine de pre-fabricado, una monografía histórica, dice, no lo es menos.[42]

Es por ello que se sostiene aquí que la identificación del espectador con el protagonista principal es una consecuencia pretendida por parte de los realizadores, aunque tal vez no siempre lograda. Y es

que los espectadores llegan a la sala de espectáculos con un conjunto de ideas preconcebidas sobre lo que es lo correcto y lo que no, lo que representa aquello que desde la escuela le vienen insistiendo con que es lo que debe ser (desde qué se entiende por el bien como concepción valiosa de la sociedad en la que viven, como aquellos que representan qué es el bien).[43]

Para llegar a delimitar lo que es "lo correcto" en un universo simbólico específico, se hace necesario un conjunto de pasos tales como de qué forma se construyó ese sentido común, el universo simbólico, el discurso social y las posibilidades analíticas de la recepción del espectador. A tal fin, Eliseo Verón desarrolló una serie de herramientas para comprender la dinámica social como "procesos de producción de sentido",[44] ya que tanto la organización social o el conjunto de acciones sociales tienen una dimensión significante, y esta última "solo se puede desvelar cuando se considera la producción de sentido como discursiva". Esta es la razón por la que Verón sostiene que "el análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la construcción social de lo real, de lo que llamé la lógica natural de los mundos sociales".[45]

Toda producción de sentido tiene, para este autor, una manifestación material (texto, imagen, etc.), y en cualquiera de estos soportes materiales lo que se da en llamar "discurso" es una configuración espacio-temporal de sentido. De allí que las condiciones materiales de producción delimitan restricciones para la generación de un discurso, y a la vez, restricciones de la recepción de ese discurso. Es que los discursos sociales circulan bajo condiciones determinadas y también producen efectos bajo condiciones determinadas, y por ello, el discurso no puede ser analizado en sí mismo de forma autónoma al contexto de producción en el que surge.[46] Es por estas condiciones que un film sobre un hecho histórico puede rehacerse más de una vez, en parte por ser producto de su época tal como se encarga de repetir Marc Ferro,[47] en parte por la necesidad intertextual que destaca Cid Jurado,[48] que de alguna forma permite hacer aparecer los ecos de la época de filmación, pero también de todas las filmaciones anteriores de esa historia.

Esta construcción social de lo real como producción de sentido se compone de sistemas genéricos, repertorios tópicos, y reglas de encadenamiento de enunciados que en una sociedad organizan lo decible, y aseguran lo que Angenot ha dado en llamar la división del trabajo discursivo.[49] Para ello este autor entiende como lógico tomar la producción social de sentido y la representación social del mundo, a fin de observar todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad, lo que se imprime, habla o representa en los medios. De esta forma, sostiene, puede verse lo que es decible y lo que no en una sociedad determinada. Los discursos sociales son hechos sociales y también hechos históricos, ya que estos discursos tienen eficacia social, y van más allá de las individualidades para ser expresión conceptual del conjunto en el que se inscriben.

Dado que este discurso social es un objeto compuesto de subconjuntos interactivos, con elementos metafóricos migrantes y donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas, los enunciados de estos discursos deben ser tratados como eslabones de cadenas dialógicas, ya que no se bastan a sí mismos, y se encuentran llenos de "ecos y recuerdos", penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época.[50] De esta forma (y tal como se vinculará con lo que propone Cid Jurado), los discursos sociales se nutren de elementos intertextuales (entendidos como pequeñas unidades significantes con aceptabilidad difusa en una doxa dada), y también interdiscursivos (como la interacción de influencias mutuas de axiomáticas del discurso). Por ello, sostiene que "lo que se enuncia en la vida social acusa estrategias por las que el enunciado 'reconoce' su posicionamiento en la economía discursiva y opera según este reconocimiento, el discurso social, como unidad global, es la resultante de esas estrategias múltiples, aunque no aleatorias".[51]

Esto es, los enunciados tienen "estrategias", que propenden a lograr resultados sociales, pero emitidos desde la individualidad del enunciante, porque se saben parte de un conjunto mayor y se entienden a sí mismos como que tienen una posición que busca mantener o modificar. Asimismo, por dicha estrategia, reconocen su lugar dentro de un modelo general de economía discursiva (algo así como la mejor y con menor uso de recursos —palabras— para expresar algo), y reconocen una ubicación dentro de lo socialmente

aceptado, lo aceptable y lo entendible. Finalmente, si bien el discurso social puede usar diferentes estrategias para lograr sus fines, éstas no son aleatorias ni al azar, sino que poseen una lógica que logra insertarse dentro del conjunto general.

Cine de Hollywood y discurso social

Un ejemplo concreto de lo que se viene diciendo puede encontrarse en una película clásica de Hollywood, How the West Was Won (La conquista del oeste).[52] En otro trabajo se ha desarrollado ampliamente las características centrales de la película[53]; sin embargo, tomaremos algunos aspectos principales para constatar lo dicho hasta aquí. En su oportunidad se observó que

> La conquista del oeste, sea como acto o la misma película que se quiere analizar aquí, no es otra cosa que una construcción ideológica para fines domésticos. Es la tesis de Frederick J. Turner la que ha sido tomada como fundante, y no el hecho mismo de avanzar hacia el oeste, ya que durante mucho tiempo este movimiento fue considerado, desde la clase dominante norteamericana, como una válvula de descompresión para los white trash (la basura blanca), esto es, las clases bajas, el lúmpenproletariado, los desclasados.

En 1893 Frederick Jackson Turner, presentó una ponencia que sería tomada como una herramienta fundacional en la construcción del nuevo aparato ideológico de la clase dominante, llamada el significado de la frontera en la historia norteamericana.[54] Allí expuso sus conclusiones derivadas de las investigaciones que había desarrollado, al cuestionarse sobre los orígenes de la democracia norteamericana. La respuesta que pudo encontrar relacionó la marcha sobre la frontera (en una mirada de aproximadamente los últimos 100 años de su propia historia), entendiendo el avance

hacia el oeste como el que produjo el desarrollo y consolidación de las instituciones democráticas. Aseveró que debía desestimarse la importancia de las instituciones importadas de Europa, para sostener que la democracia norteamericana era original del territorio.

En su texto Turner efectuó una re-lectura de los hombres y mujeres que avanzaban sobre un territorio ocupado por indios, brindándole un lugar y una función específica a cada cual, y desestimando aspectos que hoy son claramente vistos como conflictos de clase, de raza, de género, y particularmente, políticoeconómicos. En su perspectiva, la guerra de Secesión fue un error entre hermanos, la apropiación del territorio indio y su genocidio como culpa de un capitalismo salvaje que podía ser corregido y la esclavitud no más que un incidente. En concreto, la democracia en los Estados Unidos era la mejor desarrollada del mundo, por cuanto sus instituciones se crearon desde las bases mismas —o sea, las personas comunes y corrientes—, que debieron enfrentar una realidad dura y elaborar respuestas políticas para garantizar la real representación y efectividad de dichas instituciones. En pocas palabras, la lucha contra los elementos, los indios y las sucesivas oleadas de gentes de diferentes orígenes permitió la constitución de un igualitarismo no estatal, que formó una práctica democrática original y autóctona.

Sin perjuicio de la opinión que este planteamiento pueda generar, resulta llamativo constatar que la película se construye casi al pie de la letra del artículo de Turner, pero resignificándola en función de las necesidades de la época en que se filmó. Tal como oportunamente se advirtió en el texto citado, en un contexto histórico particular para la evolución política y económica de Estados Unidos de la década de 1960, la aparición de este film, a diferencia de otros que refieren a algo que se presume conocido como lo eran las tradicionales películas western, en La conquista del oeste se ilustra, se explica, se muestra lo que debe saberse, suponerse y, como fin último, recordarse.[55] Es el pasado propio, lo material concreto que se traduce en una fórmula que explica a la misma nacionalidad. El norteamericano común es un hombre de palabra, que busca en la frontera la libertad que el mercado comienza a cercenar, en suma, una expresión del liberalismo de la década de 1960 de Estados Unidos, por un lado; pero por el otro, la

imbricación profunda con las raíces de la “norteamericanidad”.[56]

En esta película, en primer término, hay sentido común: un sentido común que se ha venido construyendo desde principios del siglo XX a partir un aparato ideológico del estado como la escuela, al elaborarse un discurso que produjo un giro de 180 grados respecto a lo que debía pensarse respecto al Oeste. Es que paso a paso, desde las Universidades, las escuelas primarias y secundarias, los discursos oficiales, las publicaciones periódicas y todo aparato de reproducción ideológica, se reiteró en forma sistemática que era el Oeste el lugar donde la esencia del norteamericano promedio se construyó.

Los espectadores, en tanto ciudadanos de Estados Unidos de América, en lo que hace a How the West Was Won, concurrieron a verla ya con un conjunto de “competencias de decodificación determinadas culturalmente”[57]: desde la escuela saben que el Oeste es la cuna de su democracia y el lugar gracias al cual el país llegó a ser lo que creen que es. Estas competencias de decodificación fueron aprendidas y reproducidas por diferentes “aparatos”, entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participan de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores. En pocas palabras esta película fue un instrumento que, luego del amplio desarrollo del western, usaba la memoria mediática de los espectadores para ratificar lo que en su universo simbólico era lo correcto, lo que de alguna forma se esperaba ver. Como indica Cid Jurado, “cada texto visual cinematográfico participa como vehículo de contenidos para distintos propósitos en los que el cine ve trascendida su principal función ligada fundamentalmente al entretenimiento. De esta manera se transforma en instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que ésta posee”.[58]

Avanzando un poco en esta idea, la memoria histórica puede poseer una doble perspectiva: por un lado se encuentra definida desde la construcción ideológica del pasado; por el otro, por las formas de recordarla por cada individuo. De esta forma “los enfoques para abordar el argumento específico (el hecho histórico narrado) varía

de acuerdo a la conformación que sufre la memoria institucionalizada y la reconformación del proceso historiográfico",[59] que permite inferir que habría una relación dialéctica entre la 'memoria institucionalizada' y la 'reconformación del proceso historiográfico', que implicaría no solo el repreguntarse sobre los hechos, sino también la reconstrucción de las preguntas, porque en el fondo, ¿qué es lo que motiva las preguntas y repreguntas a la Historia en una sociedad?.

Si se acepta que esta 'memoria institucionalizada' se construyó a conciencia (tal como se destacó en el apartado Verosimilitud y representación), el discurso social estableció que lo puesto en evidencia en el film es lo efectivamente decible, ¿o son comunes los westerns donde el personaje principal es traidor, pro-mexicano y ateo? Por ello es que muchas de las escenas de la película How the West Was Won pueden ser consideradas tópicos,[60] como por ejemplo el ataque de los indios a la caravana de carretas hacia el Oeste. Para llegar a esa escena, durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 se repitió sistemáticamente ese tipo de enfrentamientos —en particular en el cine; no debe descartarse la escuela—, entendiéndose esta repetición como un proceso claro de intertextualidad.[61] El espectador sabe bien que los indios atacarán de forma artera, que la caravana formará un círculo, que habrá intentos de penetrar ese círculo y que finalmente serán derrotados.[62]

Conclusiones

Efectuando una recopilación de los principales puntos desarrollados hasta aquí, tenemos que filmes de estas características (como el ejemplo desarrollado) poseen las siguientes cualidades:

a) partiendo de las tesis de Turner (que no es otra cosa que una interpretación del pasado, significada en términos culturales e ideológicos), han de ser entendidas como re-presentaciones realistas y verosímiles del pasado;

b) sin embargo, son una realidad creada desde los aparatos ideológicos del estado, que toman aspectos de dicho pasado y les confieren significados buscados;

c) por ello, interpelan a ciudadanos normales, convirtiéndolos en sujetos de un conjunto de valores que han sido denominados el "universo simbólico" de su sociedad;

d) como sujetos discursivos de este "universo simbólico", forman parte de la construcción social de lo real, como actores pasivos, ya que los activos son quienes elaboran ese discurso;

e) pero como construcción discursiva, posee una elevada eficacia social, para mantener un entramado simbólico general con el objetivo de que el sentido común social vaya en una dirección determinada.

Si bien resta mucho trabajo aún, puede aventurarse la idea de que Hollywood, en tanto industria que mantiene fuertes lazos con el Estado,[63] posee la capacidad de elaborar, reproducir y garantizar gracias a la reelaboración permanente de la memoria mediática, un discurso social (lo decible en un estado de sociedad) de una dimensión que aún no ha sido precisada.

▪

[1] The Invention of Lying (2009), conocida en Argentina como La mentira original, fue dirigida, escrita y protagonizad a por Ricky Gervais, junto a Jennifer Garner, Jonah Hill, Jeffrey Tambor y otros.

[2] Rodrigo Henríquez Vázquez, "El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre", en Manuscrits, Revista d'Història Moderna: Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Nº. 23, 2005, pág. 79.

[3] Idem, pág. 81.

[4] Puede objetarse que a lo largo del siglo XX se amplió considerablemente el criterio consensual sobre lo que es "historia",

a tal punto que se entiende por ella cualquier expresión proveniente del pasado, como pueden ser monumentos, objetos, vestimentas, etc. Sin embargo los objetos son solamente las fuentes en las que la acción humana, al ponerlas en un contexto y marcar su evolución de tipo cronológica, las define como historia. Evidentemente, esta puesta en contexto y cronología se ha de hacer con palabras, con lo que se vuelve al principio.

[5] Ibidem, pág. 87.

[6] Roland Barthes, "El efecto de realidad", en AAVV, Lo verosímil, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 95. Se ha reproducido en Roland Barthes, El susurro del lenguaje, Barcelona: Ed. Paidós, 1987.

[7] Idem, pág. 98.

[8] Robert Rosenstone, El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia, Barcelona: Ariel, 1997, pág. 56.

[9] Roland Barthes, "El efecto…", op. cit., pág. 99.

[10] Paul Veyne, Cómo se escribe la Historia, Madrid: Alianza Editorial, 1984; Michel de Certeau, La escritura de la Historia, México: Universidad Iberoamericana, 1993; Hayden White, Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, México: FCE, 1992.

[11] Idem, pág. 100.

[12] José Enrique Monterde, Cine, historia y enseñanza, Barcelona: Laia, 1986, pág. 92.

[13] Idem, pág. 93.

[14] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Buenos Aires: Paidós, 2011, pág. 121.

[15] José Enrique Monterde, Cine…, op. cit., pág. 122.

[16] Ismail Xavier, El discurso cinematográfico. La opacidad y la

transparencia, Buenos Aires: Manantial, 2008, pág. 56.

[17] Idem, pág. 57

[18] Ibidem, pág. 57.

[19] Palabras que citó Ron Suskind en The New York Times en octubre de 2004, y que han sido reposteadas en innumerables páginas web, cosa que he verificado. La cita aquí tomada fue escrita por Pablo Fuentes, "Un Dios para la cieguita", Diario Páina. 12, 29-01-2012, pág. 32.

[20] Juan Gelman, "¿Periodistas? ¿Qué periodistas?", Diario Página 12, 19-02-2012, contratapa.

[21] Esta última cita puede ser adscripta al concepto de propaganda. Si bien es correcto, aquí —y a partir de aquí— se pretende mostrar que además de la propaganda, existe una construcción discursiva que tiene por objeto inventar una realidad, apoyándose en un conjunto de herramientas materiales y discursivas, funcional a las propias necesidades. O sea, si la propaganda es o para ganar adeptos o para limitar las oposiciones, aquí el hecho descrito se interpreta como algo que va más allá, que es la invención y concreción de la voluntad/necesidad de los poderosos.

[22] En este apartado, se han tomado algunos lineamientos establecidos en Fabio Nigra, "Ideología y reproducción material de la ideología a través del cine", en Fabio Nigra (coord.), Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos, Ituzaingó: Ed. Maipue, 2010.

[23] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en Slavoj Zizek, Ideología. Un mapa de la cuestión, Buenos Aires: FCE, 2003, pág. 126.

[24] Idem, pág. 133.

[25] Dice Eagleton: "La ideología está centrada en el sujeto o es 'antropomórfica: hace que veamos el mundo como algo que en cierto modo está naturalmente orientado hacia nosotros, espontáneamente 'dado' al sujeto; y el sujeto, a la inversa, se siente

a sí mismo como parte natural de esa realidad, demandada y requerida por él. A través de la ideología, señala Althusser, la sociedad nos 'interpela' o nos 'llama', y parece distinguirnos como singularmente valiosos y dirigirse a nosotros por nuestro nombre. (…) Althusser, en efecto, ha producido una ideología del yo, más que del sujeto humano, y en este error de representación hay un cierto pesimismo endémico" (Terry Eagleton, "La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental", en Slavoj Zizek, Ideología…, op. cit., pág. 241).

[26] Bronislaw Baczko, Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas, Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, pág. 28.

[27] "La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad —en la mayor parte de las áreas de la vida— se torna sumamente difícil" (Raymond Williams, Marxismo y literatura, Barcelona: Península. 2000, pág. 132).

[28] José Nun, "Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común", en José Jun, La rebelión del coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común, Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, pág. 134.

[29] Este planteamiento parte de Marx: "Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas

dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas" (Karl Marx, La ideología alemana, Montevideo: Pueblos Unidos, 1985, pág. 50).

[30] Idem, pág. 86.

[31] Por caso, vale lo mismo para la imagen que tenemos en Argentina de la Generación de 1880, o la perspectiva sobre Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento o Julio Argentino Roca. Para el caso de Estados Unidos, puede consultarse Fabio Nigra y Pablo Pozzi, La decadencia de los Estados Unidos, de la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009, Ituzaingó: Maipue, 2009, en particular el capítulo 3 "La república teocrática".

[32] Robert Rosenstone, El pasado en imágenes, op. cit., pág. 56.

[33] Idem, pág. 34. Entiende que al decir que la época es "posliteraria", asume una lógica teórica posmoderna, donde la mayoría de los ciudadanos comunes no optan por la lectura.

[34] Ibidem, pág. 59.

[35] En particular, su trabajo señero Metahistoria…, op. cit. Pero también, más actual, puede consultarse la posición analítica de este autor en Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica, Buenos Aires: Prometeo, 2010.

[36] Robert Rosenstone, El pasado en imágenes…, op. cit., pág. 64.

[37] Hayden White, "Historiografía e historiofotía"; en Hayden White, Ficción histórica…, op. cit., pág. 217.

[38] Resulta interesante destacar que Rosenstone y White hacen referencias especulares a sus trabajos. White invoca a Rosenstone para justificar la pertinencia de su trabajo; el último invoca el texto "historiofotía" de White para justificar la pertinencia de su estudio.

[39] Hayden White, "Historiografía e historiofotía…", op. cit., pág. 217.

[40] Idem, pág. 218.

[41] Ibidem, pág. 219.

[42] Sostiene White que "la 'adecuación' de cualquier relato dado sobre el pasado, entonces, depende de la cuestión de la elección del conjunto de conceptos usados por los historiadores en sus transformaciones de información sobre acontecimientos, no en 'hechos' en general, sino en 'hechos' de un tipo específico… La inestabilidad de la misma distinción entre hechos 'históricos' por un lado y no-históricos (hechos 'naturales' por ejemplo) por el otro, una distinción sin la cual una clase de conocimiento específicamente histórico sería impensable, indica la naturaleza constructivista de la empresa de los historiadores". En Ibidem, pág. 221-222.

[43] Por caso, al asistir a una película sobre San Martín (o por caso lo que sería para los Estados Unidos, Washington), el espectador promedio sabe que la misma transitará por ciertos márgenes precisos, y no a exactamente lo contrario sobre lo que se supone que es el gran hombre. José Enrique Monterde sostiene que "el elemento decisivo entre público y cine histórico estriba en si el film reafirma o cuestiona las someras ideas históricas recibidas por el espectador, sobre todo en su más o menos lejana época de estudiante, o a través de los restantes medios de comunicación susceptibles de transmitir discursos históricos. Desde el punto de vista comercial, hay una ley no escrita en favor de no contrariar las expectativas del espectador, que en este caso coinciden con sus conocimientos históricos previos: ése es el consenso más generalizado que conduce a la constitución de un rígido (y simplista) verosímil fílmico-histórico, muy difícil de superar so riesgo de la marginalidad elitista". En José Enrique Monterde, Cine, historia y…; op. cit., pág. 147.

[44] Eliseo Verón, "El sentido como producción discursiva", en Eliseo Verón, La semiosis social, Buenos Aires: Gedisa, 1998, pág. 25.

[45] Idem, pág. 26.

[46] Vale recordar en este punto la construcción de la realidad efectuada por los funcionarios norteamericanos, esto es, la

construcción del decir imperial ya mencionado.

[47] De la forma en que es analizada por Marc Ferro en Historia contemporánea y cine, Barcelona: Ariel, 1995.

[48] Alfredo Tenoch Cid Jurado, “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico” en revista Semióticas del cine, Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana, Nº 5: Semióticas del Cine, 2007.

[49] Marc Angenot, El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, pág. 21.

[50] Idem, pág. 25.

[51] Ibidem, pág. 25.

[52] How the West Was Won (1962), dirigida por John Ford, Henry Hathaway, George Marshall y Richard Thorpe; y protagonizada por James Stewart, Karl Malden, George Peppard, Debbie Reynolds, Gregory Peck, John Wayne, Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda y muchos otros actores de primera línea. Ganadora de tres Oscars de la Academia de Hollywood en 1964 y nominada a muchos más, fue un film de relevancia en la época.

[53] Una primera versión de las principales ideas se encuentra en “La (re)construcción del pasado norteamericano: How the West Was Won”, ponencia presentada en las XI° Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia, San Miguel de Tucumán, septiembre de 2007; aquí se reproduce en el capítulo 6. En este apartado se toman aspectos de dicho trabajo para dar ejemplos de las ideas expuestas con anterioridad.

[54] Frederick J Turner. “El significado de la frontera en la historia americana” en Frederick Jackson Turner, La frontera en la historia americana, 1893, Madrid: Ediciones de Castilla, 1961.

[55] Como por ejemplo la escena en que se muestra paso a paso cómo las carretas atraviesan un río caudaloso, o suben o bajan una colina empinada apoyándose en cuerdas y caballos.

[56] Interesante resulta preguntarse por cuál eje es el relevante. Si se asume que es un claro producto de las necesidades objetivas de su época, que toma el pasado para legitimarse, aparece la figura de Marc Ferro trazando el eje teórico; por el contrario, si la lectura es a la inversa, es decir, una perspectiva a lo Rosenstone, cabe pensar que se hizo la representación del pasado con las herramientas de su época, pero lo relevante es la re-presentación y no el condicionante de su actualidad… En verdad, es un planteamiento que merece ser trabajado en mayor profundidad que extendería largamente el espacio del presente estudio.

[57] Alfredo Tenoch Cid Jurado, "El desembarco de Normandía…", op. cit., pág. 42.

[58] Idem.

[59] Ibidem, pág. 49.

[60] Entendidos como un lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia, tal como describe el Diccionario de la Real Academia Española.

[61] Entendiéndose este concepto como la interrelación de diversos "textos" que permiten la circulación de significado, tomando como punto de partida diferentes sistemas semióticos.

[62] Sostiene Cid Jurado que "toda nueva versión que intenta actualizar el hecho histórico registrado en una nueva versión del hecho histórico narrado enfrenta la necesidad de una competencia por parte del lector, que es exactamente igual a aquella que realiza el espectador de una adaptación o de una traducción fílmica de otro género. Los recursos que permitan transformar el hecho ficcional de la historia en una versión verosímil del hecho histórico se ven obligados a recurrir a diversos criterios de construcción del significado, en este caso retomando fuentes intersemióticas que provienen de otros lenguajes como la fotografía, el documental, la cartografía militar, la objetística dela época, los planos de la maquinaria militar, etc". (Alfredo Tenoch Cid Jurado, "El desembarco de Normandía…", op. cit., pág. 50).

[63] Una aproximación a esta idea puede constatarse en, por ejemplo, Valeria Lourdes Carbone, “La guerra cinematográfica: la segunda guerra mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano”, en Fabio Nigra (coord.), Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de La segunda guerra mundial, Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. También en David Robb, Operación Hollywood. La censura del Pentágono, Barcelona: Océano, 2006.

3

Algunas herramientas para interpretar esas películas

[1]

Los casi veinte años transcurridos desde el inicio de la contraofensiva neoliberal, desarrollada con contundencia a principios de la década de 1990, implicaron la reducción de los análisis sobre problemas ideológicos, fundados tal vez en el hecho de que Francis Fukuyama vaticinó, en una paupérrima lectura de Kojéve, el "fin de la Historia". Este autor profundizó una tendencia académicopolítica que venía ya de la década de 1980, conocida como "teoría posmoderna", la que —en palabras de Lyotard— entendía que en las sociedades post-industriales no cabían ya los "grandes relatos de legitimación", concebidos como aparatos ideológicos que brindaban contención a los pueblos y grupos políticos (y por ende, representaciones falsas de la realidad en la que vivían).

Contrariamente a las décadas de 1960 y 1970 en que dichos estudios estuvieron a la orden del día, el avance de la contrarrevolución liberal redujo la importancia e interés de los análisis ideológicos, transformando las necesidades de estudio en problemas más reducidos, microhistóricos, en consonancia con los grandes lineamientos que dispuso el Banco Mundial y el FMI respecto a las necesarias reestructuraciones económicas, sociales y políticas que, evaluaban, eran fundamentales para lograr el desarrollo de los países pobres. Dedicarse a estudiar aspectos ideológicos encuentra hoy un espacio abandonado por muchos años, por cuanto el pensamiento único, apalancado desde instituciones poderosas, condujo a la estigmatización de quienes seguían considerando que era un núcleo clave para comprender

procesos sociales, políticos y económicos. Por el contrario, se apoyaron y financiaron estudios de clubes de barrio o prácticas políticas pueblerinas, con la idea de que su comprensión ayudaría al entendimiento de las experiencias culturales, consideradas como el substrato clave de la política y la economía en las sociedades.

Desde esta perspectiva, el desarrollo que aquí se propone podrá ser considerado viejo o anacrónico por el vanguardismo académico. Sin embargo, también puede pensarse que el péndulo sobre qué tipo de estudios son pertinentes ahora ha comenzado su retorno. La perspectiva que aquí se propone no pretende ser novedosa ni revolucionaria, ya que tiene claramente en cuenta que lo primero que hay que hacer ante un campo abandonado es desmalezar, poner la tierra en condiciones para ser trabajada, y luego tratar de avanzar.

Por ello resulta claro que para comenzar partimos de la idea de que el cine es un arte que incorpora múltiples lenguajes y dimensiones y que, desde comienzos del siglo XX, actuó como una verdadera herramienta de reproducción ideológica. Esto lo vemos en el cine norteamericano, el de la Unión Soviética y el nazi en la primera mitad del siglo XX, entre otros casos. En estos ejemplos se advierte la importancia del cinematógrafo como hecho social, en la construcción de las representaciones imaginarias del mundo, vistas a través de la lente de la cámara. Asimismo, el cine comercial es un medio de comunicación masivo que muestra en gran medida una perspectiva favorable al poder, perspectiva en la que el espectador, usualmente desprevenido, suele participar en forma acrítica.

Sin embargo, dado que resulta trascendente en términos de la construcción del conocimiento social, se hace preciso analizar las particularidades ideológicas en la elaboración de una historia, máxime si esta historia se refiere al pasado, a la Historia. En consecuencia, trabajar en esta dirección resulta relevante desde el momento en que dichas imágenes y visiones son las que finalmente quedan instaladas como la “verdad histórica”, sin tomarse en consideración el hecho de que en la mayor parte de los casos el asesoramiento histórico se subordina a las necesidades de la taquilla. En otras palabras, el cine —como medio de comunicación masivo— puede “inventar” un hecho que se transformará en

historia real, hecho que previamente no tenía necesariamente peso en el registro histórico del ciudadano común, como puede interpretarse al ver películas tales como Corazón valiente.[2]

La industria cinematográfica norteamericana es uno de los más poderosos aparatos político-ideológicos del planeta, por lo que tiene una forma propia de observar y contar su propio pasado (valga por caso la mirada que se hace de la guerra de Vietnam, que va desde perspectivas abiertamente consensuales como Hamburger Hill[3] y Fuimos soldados/héroes,[4] a fuertemente críticas como Apocalipse Now o El francotirador).[5] Es por ello que nos planteamos reflexionar sobre esta particular fórmula historiográfica y discursiva, con el objetivo de establecer pautas de trabajo y análisis. Aunque cada film puede y debe ser visto como una fuente del momento en que es producido, recorrer las visiones del pasado y de hacer historia de Estados Unidos por la acaudalada Hollywood nos acerca a una mirada historiográfica más vinculada a los poderes político-económicos, los que han construido el aparato ideológico de la hegemonía norteamericana.

Elaborar pautas de análisis desde la construcción ideológica que pretende implantarse impone reflexionar sobre qué se entiende por ideología, pero también cómo gracias a ella se elabora un relato que resultará legítimo al espectador, reforzando de esta forma las pautas ideológicas que el mismo ha recibido en forma consensual.

I

Casi todos los ensayos que tratan de analizar qué es la ideología comienzan mencionando que el primero en destacarla fue Destutt de Tracy, al ubicarla como una rama de la zoología, en el afán iluminista de registrar y encuadrar al universo de las cosas y las ideas.[6] Sin embargo, aquí no se pretende desarrollar una historia del concepto, sino efectuar un camino que nos permita obtener una precisión instrumental, con el propósito de su utilización analítica del objeto Cine e Historia.

Merece destacarse que desde la década de 1970, como indica Vatalaro, se han desarrollado dos actitudes respecto al concepto de ideología. La primera le niega algún valor analítico y por ello, ignora su análisis. La segunda busca convertir al concepto en un objeto neutro, para utilizarlo solo como descriptivo, algo así como un sistema de opiniones, creencias, valores y símbolos que pueden ser vinculados con la acción socio-política, a fin de ser desmenuzado y analizado.[7] Entonces, desde la perspectiva que nos planteamos, es preciso mencionar que aquí se pretende superar esta visión para inscribirnos en un campo más conflictivo, que es la perspectiva desarrollada dentro del marxismo. Por ello resulta válida como primera aproximación la síntesis efectuada por Raymond Williams, cuando sostiene que las tres versiones habituales del concepto que aparecen en el campo marxista son:

a)Un sistema de creencias característico de un grupo o clase particular.

b)Un sistema de creencias ilusorias —ideas falsas o falsa conciencia — que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.

c)El proceso general de la producción de significados e ideas.

Aclara también que para una variante del marxismo, las ideas a) y b) pueden ser combinadas.[8] Es evidente que todas las miradas surgen de lecturas e interpretaciones de diversos escritos de Marx y de Engels. El límite de las primeras dos posiciones, considerado reduccionista, se encuentra, según Williams, en que se produce una idealización del concepto, aplicando mecanismos de análisis lineales al pensar o el imaginar, ya que

la única materialización de estos procesos abstractos se consigue por el retorno a una referencia general de la totalidad del proceso social material (que por ser abstracto es efectivamente completo). Y lo que esta versión del marxismo examina especialmente es que ‘pensar’ e ‘imaginar’ son, desde el principio, procesos sociales… que se tornan accesibles solamente por medios indiscutiblemente físicos y materiales: en las voces, en los sonidos producidos por los

instrumentos, en la escritura manuscrita e impresa, en el ordenamiento de pigmentos, en un lienzo o mortero, en el mármol o en la piedra trabajados.[9]

Williams, como la mayoría de los autores marxistas, culmina remitiéndose a un texto de Marx basamental para todos los análisis de ideología, que no es otro que La ideología alemana. El concepto de que no es "la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia",[10] es el eje alrededor del cual se elabora el edificio marxista de la ideología. Su desarrollo ha generado importantes controversias, de forma tal que en algunos casos autores reivindicándose marxistas, han controvertido y cuestionado dicho origen hasta tal punto que caen en el antimaterialismo.

Sin embargo, como destaca Zizek, nos encontramos dentro del espacio de lo ideológico en el momento en que el contenido es funcional respecto de alguna relación social de un modo no transparente: "la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva".[11] Es evidente que aquí no se pretende dilucidar el hecho de si lo ideológico es verdadero o falso. Por el contrario, resulta evidente que el tema de lo verdadero es en última instancia una relación, que se encuentra permanentemente en movimiento. Pensar de otra forma implicaría asumir verdades inmanentes y teleológicas. Por ello, siguiendo a Vatalaro, se puede concebir que la dimensión epistemológica de la ideología lleva a que cada perspectiva ideológica "tiende a ofrecer una determinada interpretación de la realidad a través de una perspectiva 'coherente' pero 'partisana' de la realidad social".[12] De esta forma, los que adhieren a determinada ideología utilizan algunos y determinados conocimientos y valores para reconocer lo que para ellos resulta justo de lo que es equivocado o falso, porque comparten una similar concepción de cosas tales como la 'naturaleza humana', el 'proceso histórico' y la 'estructura socio-política'.[13]

Sin embargo, como sostiene Capdevila, Marx defiende con claridad su idea de que el espíritu forma parte de alguna forma de lo social y se exterioriza, ya que la conciencia no está definida como propiedad

interior de un sujeto (sea el alma o su cerebro), sino de las relaciones entre los individuos "que producen su vida material en condiciones sociales determinadas. Es por ello que la conciencia se identifica con el lenguaje. La conciencia siempre fue y será la conciencia de la vida, una traducción espiritual y material, ante todo lingüística, de las relaciones prácticas entre los individuos que constituyen el mundo material".[14]

De esta forma, para el autor —quien sigue a Marx al pie de la letra —, la ideología es un lenguaje de la vida real porque las producciones intelectuales, explícitamente calificadas de ideológicas, como la lengua de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., son una expresión "de las relaciones prácticas de los individuos y no tienen más objeto que esa realidad".[15] Y es que Capdevila, a contramano de muchos que se dicen marxistas, tiene bien claro que es Marx quien sostuvo que

el hombre tiene también conciencia. Pero, tampoco ésta es de antemano una conciencia 'pura'. El 'espíritu' nace ya tarado con la maldición de estar 'preñado' de materia, que aquí se manifiesta bajo la forma de capas de aire en movimiento, de sonidos, en una palabra, bajo la forma del lenguaje. El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir también para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad de los apremios del intercambio con los demás hombres.[16]

Capdevila aproxima una idea propia del concepto luego de seguir el camino de Marx en La ideología alemana, cuando indica que la ideología "se presenta entonces como el conjunto de las ideas características de una época, es decir como la conciencia de la vida común a los dominantes y a los dominados".[17] En sentido amplio, se puede concluir que para Marx la ideología abarcaría las representaciones que una clase social se da de sí misma, de sus relaciones con sus clases antagónicas, así como de la estructura general de la sociedad,[18] gracias a un unificador determinante, que

es la lengua. Este hecho englobador ha de ser, de alguna forma, simbólico.

II

Entonces, si se acepta el principio con anterioridad expuesto, gracias al cual grupos de personas asumen posiciones ideales de tipo generalizador alrededor de formas de entender y percibir el hecho social y sus relaciones, deben existir necesariamente un conjunto de aspectos que los vincule entre sí, encontrando un punto que supere la lineal vinculación y subordinación a la clase social (no solamente sorteando así la teoría del reflejo, sino también evitando caer en la idea de que la ideología explica de forma absoluta la totalidad del hecho social). Un camino para lograrlo puede encontrarse en la comprensión de cómo se construye un pasado, el que legitimaría el presente gracias a la explicación particular de la evolución de dicho pasado, al seleccionar algunos hechos y no otros, para darles forma y contenido funcionales a la necesidad de su preeminencia.

En primer término resulta útil remarcar el hecho, que hoy es aceptado en forma general, de que todo pasado histórico de una nación resulta un constructo, elaborado por un sector o clase social que necesita justificar su lugar de preeminencia. O como dice Shumway, el pasado nacional en la mayoría de los casos son ficciones orientadoras, “que suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional”.[19]

El autor, para elaborar su reflexión se basa en los análisis políticos de Edmund Morgan, quien estudiando los orígenes del sistema político de su propio país llegó a la conclusión de que “todo gobierno necesita hacer creer en algo”, pero para que sea viable

una ficción debe tener una cierta semejanza con los hechos. Si se aparta demasiado de los hechos, la suspensión voluntaria de la incredulidad se desmorona… Entre las ficciones que aceptamos en la actualidad como evidentes por sí mismas están las que Thomas Jefferson consagró en la Declaración de la Independencia, la de que todos los hombres son creados iguales y la de que deben obediencia al gobierno solo si es su propio agente, si esta autoridad deriva de su consentimiento.[20]

Siguiendo dicha lógica, Shumway (quien toma a Morgan), indica que el convencimiento de los ciudadanos en el hecho de que se encuentran representados en el sistema, logra que obedezcan las leyes con un mínimo de coerción, destacando de esta manera que el gobierno federal representa sus propios intereses y escasamente el de los ciudadanos.[21] Entonces, se debe crear un mito de origen, fundacional, y postularlo como base imprescindible de una particular legitimidad. Esta legitimidad, tal como la entiende Benedict Anderson, es una construcción y por ello, un "artefacto" cultural y de clase.[22]

Dicha construcción de un pasado, de una legitimidad, puede ser comprendida gracias a un aporte efectuado por Durkheim, quien concluyó que para que un sistema de representación colectiva tenga apoyo y consenso (en este caso, la referencia al pasado que hace que todos se sientan parte y pertenecientes a dicho conjunto), y para que la sociedad posea un mínimo de cohesión, "es imprescindible que los agentes sociales crean en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual", es decir una especie de conciencia colectiva como sistema de creencias y prácticas que de alguna forma los une.[23] En suma, los grandes grupos sociales construyen lo que Baczko denomina imaginarios sociales. Estos son referencias específicas "en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella 'se percibe, se divide y elabora sus finalidades (Mauss)'". De esta forma una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma de forma tal que expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores (como el del jefe, el guerrero o el militante). Así entonces se genera una "representación totalizante de la

sociedad como un 'orden', según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser". Es gracias a ello que se "define un territorio", las "relaciones con los otros", forma "imágenes de los amigos y enemigos, de rivales y aliados; del mismo modo, significa conservar y modelar los recuerdos pasados, así como proyectar hacia el futuro sus temores y esperanzas".[24]

El imaginario social, desde esta perspectiva, es una fuerza reguladora de la vida colectiva, y permite vincularlo al concepto de ideología desde el momento en que éste es una construcción que resulta complementada por aquel. Esto es posible por cuanto el corazón del imaginario social se encuentra en la validez del poder legítimo, poder que es elaborado teniendo en cuenta el conjunto "partisano" de ideas que un grupo o conjunto social desarrolla para percibir al mundo social que lo rodea. Si se asume que grandes agregados sociales (o cada clase o fracción de clase) generan una mirada del mundo de forma "partisana", y que una vez detentando el poder político (y hasta tal vez desde antes) elaboran un proceso del pasado beneficioso a sus intereses, el imaginario social es una "representación de sí misma", también "partisana", pero con inclinación a beneficiar al grupo que logra imponer dicho relato como general.

El punto alrededor del cual el imaginario social se sostiene ha de hallarse en los sistemas simbólicos (entendidos como un objeto y las reacciones del sujeto hacia ese objeto), ya que a través de ellos opera la imaginación social. Todo campo de experiencias sociales está rodeado de un horizonte de expectativas y recuerdos, de temores y esperanzas,[25] y se erige en una pieza del dispositivo de control de la vida colectiva.

Este universo simbólico que corresponde a grandes agregados humanos ha logrado desarrollar una correspondencia histórica dentro de la teoría social, que origina muchos estudios dentro de la región del sentido común, como indica Nun al destacar un aporte de Sorel, una región "donde se mezcla con todo; las fórmulas son verdaderas y falsas, reales y simbólicas, excelentes en un sentido y absurdas en otro: todo depende del uso que uno haga de ellas".[26] Y es que el sentido común es heredero y depositario de pesadas y confusas herencias filosóficas y teológicas. El concepto de sentido

común es un importante aporte efectuado por Antonio Gramsci, que entendía era la "filosofía de los no filósofos", la concepción del mundo absorbida acríticamente por los diversos ambientes sociales y culturales en que se desarrolla la individualidad moral del hombre medio.[27]

Este sentido común no es rígido (por lo que el universo simbólico tampoco debe serlo), desde más de una perspectiva. No lo es por cuanto los grupos sociales van mutando la construcción simbólica a medida que se desarrollan las contradicciones dentro de un proceso social (que va de los gustos a los tipos de sentimientos, de la percepción de la familia a la orientación sexual, de la reflexión sobre el pasado y las aspiraciones al futuro), pero también porque se transforma a medida que se incorporan nociones científicas y opiniones filosóficas, que se condicionan también por las costumbres. En última instancia, para Gramsci, el sentido común es el folklore de la filosofía para los grandes grupos sociales.[28] Cabe destacar que algunas concepciones que pertenecen al folklore de las masas reflejan espontáneamente aspectos importantes de la vida social, y por ello no debe desestimarse la llamada "conciencia popular" por negativa, más bien debe analizársela de forma tal de poder diferenciar los aspectos reaccionarios de los progresistas.[29]

Aquí es donde debe considerarse el concepto de mediación, tal como lo desarrolla Raymond Williams, para comprender cómo el sentido común determina el universo simbólico, pero también lo modifica. Este concepto, siguiendo a la Escuela de Frankfurt, debe entenderse no como un disfraz o una distorsión, mas bien "todas las relaciones activas entre diferentes tipos de existencia y conciencia son inevitablemente reconciliados, mediatizados; este proceso no comporta una mediación separable —un 'medio'—, sino que es intrínseco respecto de las propiedades que manifiestan los tipos asociados".[30] La mediación no se desprende ni se subordina a la vieja teoría del reflejo, sino que destaca un proceso activo de algún tipo. Se sostiene en este caso que estamos trabajando respecto a la posible mediación del cine y el público, es necesario hacer una traducción del proceso lenguaje-percepción del mundo-simbolización-folklore, de forma tal que permita al individuo-parte del grupo elaborar una particular conciencia constitutiva; traducción que va más allá del "simple reduccionismo en que cada

acto o trabajo verdadero es metódicamente retrotraído a una categoría primaria aceptada, habitualmente especificada (autoespecificada) como 'la realidad concreta'".[31] Gracias a ello el universo simbólico se modifica permanente, pero lentamente, desde la periferia hacia el centro, determinando espacios de creación y modificación de cada universo simbólico, de cada sentido común.

Sin embargo, debe destacarse que la mediación puede no ser inocente. Los grandes medios de comunicación de masas (que aquí son asumidos como expresiones del gran capital concentrado) cumplen un papel determinante en la elaboración del sentido común, lo que no quiere decir que "las masas" son manipulables o ignorantes. El universo simbólico recoge grandes cantidades de información que asume, procesa, critica o descarta. Pero la enorme capacidad de bombardeo que llevan adelante los diarios, las radios, las revistas, la televisión y el cine no puede ser desestimada por un prejuicio intelectual. Marx avanzó esta idea en una época en la que muchos de los medios indicados no existían: "…toda clase que aspire a implantar su dominación… tiene que empezar conquistando el poder político, para poder presentar su interés como el interés general, cosa a que en el primer momento se ve obligada", porque

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas.[32]

¿Cómo las ideas de la clase dominante son el universo simbólico y la ideología dominantes? ¿Cuáles son los mecanismos a través de los cuales se produce el proceso lenguaje-percepción del mundo-simbolización-folklore, de forma tal que permita al individuo-parte del grupo elaborar una particular conciencia constitutiva? Estos temas han tenido un traductor relevante en Antonio Gramsci, a través del concepto de hegemonía y acción hegemónica. Este es el siguiente paso a dar.

III

La clase dominante en una sociedad domina porque, en principio, al poseer los medios de producción, genera instancias de reproducción de sus ideas mostrándolas como generales, como si fueran las únicas obviamente posibles. En esta línea de análisis, el concepto medios de producción debe ser considerado en su sentido más amplio, es decir, desde lo material hasta lo cultural, lo ideológico, lo simbólico. Gramsci comprendió que en una sociedad la clase dominante no puede garantizar permanentemente su dominio gracias a la coerción, sino que debe desarrollar herramientas para que los sectores sociales subordinados a su dominio, presten consenso a dicho dominio. El concepto de hegemonía entonces, tal como indica Portantiero, es una categoría organizacional que se sostiene en el desarrollo de ciertas instituciones, y es una práctica de la lucha ideológica y cultural.[33]

En pocas palabras, el concepto se refiere a un proceso gracias al cual una clase social se produce como sujeto histórico, con la capacidad —real o supuesta— de convencer al pueblo o la nación (esto es, las restantes clases sociales como un todo) de que es la conductora del proceso socioeconómico y político. En estas condiciones, dicha clase o fracción de clase elabora un conjunto de herramientas de consenso, a fin de convencer a las otras fracciones de clase, junto a aquellas clases subordinadas, de que los intereses de la dominante son los intereses generales de dicha sociedad.[34] Este último desarrollo es entendido por el autor (quien explicita la oscura escritura de Gramsci) como la acción hegemónica. La acción

hegemónica no es solamente una visión ideológica,[35] por cuanto lo que se busca a través de la acción hegemónica es lograr que grupos que tienen intereses contradictorios a los de los que desarrollan dicha acción, reduzcan la tensión de su propia ideología, para asumir como propios aspectos sustanciales de la ideología dominante.

Y es que la hegemonía no es solamente una fórmula —entre otras— exitosa de la ideología, sino que

puede ser analizada discriminando sus diversos aspectos ideológicos, culturales, políticos y económicos. La ideología se refiere específicamente a la forma en que las luchas de poder se libran en el nivel de la significación; y aunque esa significación se encuentra involucrada en todos los procesos hegemónicos, no es en todos los casos mediante el nivel dominante que se sostiene el dominio.[36]

Como destaca Eagleton, Williams ha llegado a la determinación profunda de que la hegemonía no es un estado, sino una relación, ya que para este último, es siempre un proceso, es un complejo

de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual [ya que] debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias.[37]

En consecuencia, una acción hegemónica no es estática e inmanente, sino que debe estar en un estado de alerta y receptiva a otras alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación.[38] De esta forma, resulta válida la idea propuesta por

Williams, que sostiene que la tradición no es una, sino que resulta de un proceso selectivo. Desde esta perspectiva puede vincularse esta propuesta a la de imaginarios sociales antes descrito, construidos gracias a la acción hegemónica de clase. La tradición selectiva es una versión intencionalmente determinada de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, "que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social".[39]

En la acción hegemónica se construyen selectivamente pasados para lograr imaginarios sociales funcionales a la dominación, y por ello se debe retomar la idea del sentido común, ya que tal como argumenta Nun, el sentido común opera "como ese sexto sentido o 'sentido de los sentidos' que procuró conceptualizar Aristóteles porque se trata básicamente de un agregado social de significaciones que se aprenden, no de un mero conjunto de actitudes individuales —y, mucho menos, de estados mentales."[40]

Es evidente que la esfera del sentido común refiere a la acción práctica, guiada por intereses, por lo que el criterio que lo sostiene es eminentemente pragmático. Por ende los juicios emanados de la dinámica efectiva del sentido común no son ni verdaderos ni falsos, son útiles o inútiles, adecuados o no.[41] Es por ello que, para la sociedad que los utiliza y resignifica, no tienen por qué ser coherentes y sin contradicciones. Pero sí son constructos que elaborados con cierta intencionalidad, sirven para definir los imaginarios sociales, desde cierta perspectiva ideológica, a fin de garantizar el éxito de una acción hegemónica.

Nun sostiene que esta práctica del sentido común se encuentra sometido a ciertas reglas: una, gracias al uso del lenguaje ordinario, que garantiza la creación de máximas, aforismos, recetas, etc.; otra, operando de manera implícita, estableciendo parámetros comunes (que resultarían difíciles de explicar para un hablante común, algo así como explicar las reglas gramaticales). Estas reglas no son exhaustivas pero le sirven para comprender que de ellas se estructura la realidad que el sentido común toma por dada.[42]

El eje alrededor del cual gira tanto el sentido común como las aseveraciones formales sujetas a reglas firmes de elaboración (como la filosofía), es el lenguaje. Y como Marx, Gramsci "concibe al

fenómeno lingüístico como un 'producto social', inseparable de una forma de vida y de su 'concepción determinada del mundo'".[43] El uso de las palabras, desde esta perspectiva, pone su acento en su carácter social y práctico de su uso.

IV

Recordemos que Marx sostuvo que la conciencia nace tarada con el lenguaje, que es una herramienta para poder organizar la actividad social, es la conciencia real que sirve para coordinar las actividades del conjunto. Esto es posible porque cada palabra, y cada conjunto de palabras tienen un sentido, es decir, quieren decir algo (y no solamente las palabras: las imágenes y los sonidos también generan sentido). Para poder interpretar ese sentido se hace necesario contar con alguna herramienta que permita comprender la reproducción de dicho sentido, y también su reconocimiento. A eso, Eliseo Verón lo llama "gramática", como un conjunto de reglas que describen operaciones que permiten formular la manera en que el discurso es engendrado en su producción.[44] Si de esas reglas se puede analizar un conjunto de textos,[45] y gracias a ello "pudimos identificar los invariantes que corresponden a lo que buscamos, podemos transformar las reglas descriptivas y producir un nuevo texto que tenga las mismas propiedades". Desde ya que tal operación será imposible, primero, como dice Verón, porque se necesitaría un conjunto exhaustivo de reglas para su producción[46]; pero por el otro, porque el objeto aquí es comprender y explicar, no reproducir.

Ahora bien, este conjunto de operaciones nos puede permitir comprender la fórmula para la producción, mas no así su recepción. Esto es así porque es posible obtener las reglas que describan las propiedades de dicho texto, "pero en la medida que un mismo discurso puede conseguir efectos diferentes —lo que parece una banalidad— en el terreno del reconocimiento no tendremos una gramática, sino varias".[47] Esto nos permite comprender entonces por qué una película, construida con las mismas bases ideológicas, representando los mismos universos simbólicos, y constitutiva de la misma acción hegemónica, puede tener éxito de taquilla, o todo lo

contrario.

Cabe insistir en que toda producción de sentido es eminentemente social, y necesariamente todo fenómeno social es un proceso de construcción de sentido. Por ello, como dice Verón, “solo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante”. En consecuencia, el mínimo acto de un individuo en la sociedad supone la puesta en práctica de algo así como la estructuración socializada de las pulsiones. Por ello, trabajar en el análisis de los discursos sociales permite garantizar el estudio de “la construcción social de lo real”.[48] Y esto es así porque cualquier fragmento de comportamiento social, de alguna forma, implica algún tipo de sentido.[49]

Con esto se puede retomar el planteamiento de lo ideológico, ya que en el juego de las relaciones sociales entre clases y fracciones de clases, el fondo material de lo discutido es el poder. Esto es posible por cuanto “lo ideológico es el nombre del sistema de relaciones entre un conjunto significante dado y sus condiciones sociales de producción”, y por ello, la “noción de ‘poder’ de un discurso solo puede designar los efectos de ese discurso en el interior de un tejido determinado de relaciones sociales”.[50] Si la ideología era la representación de sí misma y de sus relaciones con otras que tienen una clase o fracción de clase, el conjunto significante de sí misma es enviado a las otras de forma simbólica, construyendo un “sentido común”, un universo social de representaciones del conjunto. Estos elementos, como se ha dicho, elaboran los pasos necesarios de la acción hegemónica de la clase o fracción dominante, a fin de lograr la suspensión de la incredulidad, como dice Morgan. Para “retomar la fórmula de Pierce, un pensamiento en un momento dado solo tiene una existencia potencial, que depende de lo que será más tarde. La red infinita de la semiosis social se desenvuelve en el espacio tiempo de las materias significantes, de la sociedad y de la historia”.[51]

Por todo esto, para Verón, la ideología es una gramática de generación de sentido, investidura de sentido en materias significantes.[52] Desde esta perspectiva cabe retomar algunas ideas —hoy duramente cuestionadas, y desechadas— desarrolladas por

Althusser. Los aparatos ideológicos del estado son, según su propia definición, cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas. Si bien su trabajo se abocó a la escuela o la iglesia, destaca la existencia de otros, entre los que se cuentan los aparatos ideológicos del estado de información y los culturales.[53] Este autor los vincula con diferentes dosis de represión, pero ello no será un eje central aquí (por más que Althusser destaca la censura en los aparatos ideológicos del estado culturales, y que en Hollywood la autocensura se encuentra expresada evidentemente en lo que se podía o no mostrar o decir en las películas). Sin embargo, es válido el principio que sostiene que todos los aparatos ideológicos del estado concurren a obtener el mismo resultado, que no es otro que de reproducción de las relaciones de producción, o en otras palabras, las relaciones capitalistas de explotación.[54]

Ahora bien, el aporte más relevante de dicho planteamiento, solamente esbozado, es el de interpelación. Althusser sostiene que la ideología actúa o funciona "reclutando" sujetos entre los individuos, por medio de una operación que llamó interpelación: es un mecanismo gracias al cual se convierte a los individuos en sujetos (del proceso ideológico). Tal vez el ejemplo tomado no haya sido el mejor o el más ilustrativo, y ha brindado oportunidad para recibir duras críticas, como por ejemplo la de Eagleton.[55] La interpelación parece ser el elemento gracias al cual un conjunto social puede llegar a elaborar imaginarios sociales, construyendo sentido con algunos elementos básicos de su imagen (la imagen de sí misma).

Una película que se refiere a la Historia de una sociedad de alguna forma interpela a los individuos-espectadores como sujetos de los valores, símbolos e ideas, para convertirlos, de alguna forma en sujetos de ese proceso histórico. La identificación del espectador con el protagonista principal es una consecuencia pretendida por parte de los realizadores, aunque tal vez no siempre lograda. Pero el consenso no es uniformidad, ya que con que una porción mayoritaria de los asistentes al film lean con sentido común, con concordancia simbólica los valores e ideas desarrollados, el objetivo de interpelar ha sido logrado. Es por ello que

puede presentarse un film para ilustrar una idea, teniendo presente siempre en cada caso que el ejemplo concreto con el cual se quiere ejemplificar la idea, implica su transposición a otro registro que complejiza y también enriquece su presentación. Es preciso entonces descender de lo universal al mundo concreto (como recomendaba Platón) y desde ese mundo volver a la idea; la diferencia es que la vuelta recompone la idea, la interviene, exige volver a pensarla nuevamente.[56]

Por este motivo, sostiene Rossi, que una de las tareas de la actividad interpretativa es la de producir significados con vistas a la comprensión del sentido, que como se dijo antes, es un producto social. Y el sentido no es el referente inmediato de la obra, sino que hay que elaborarlo.[57] Para la autora citada, pueden analizarse los films desde diferentes perspectivas (como elaboración de fantasmas, como relato alegórico, como un documento de época o como indagación epistemológica). Aquí se tomarán dos formas, relevantes para trabajar con la ideología en el cine: como relato alegórico y como indagación epistemológica.

El primero, a pesar de su carga platónica, resulta útil por cuanto una alegoría "es un relato o una narración compuesto por figuras susceptibles de ser traducidas o traspuestas en otras, representadas metafóricamente por aquellas".[58] Según la autora, la alegoría moderna se diferencia de la antigua en que en esta última el contenido del relato personifica por lo general valores e ideas trascendentes; en cambio, en aquella la alegoría es concebida como derivada del proceso mismo de enunciación, escritura y lectura de textos o imágenes. En todo caso, y siguiendo a Jameson en La estética geopolítica,[59] Rossi afirma que la "alegoría ofrece la solución más satisfactoria al problema de la representación de la totalidad", y gracias a ello, el contenido de los dramas individuales puede deducirse el contenido histórico de un verdadero y actual drama colectivo.[60] De esta forma, con este tipo de perspectiva hermenéutica se permite

medir el alcance ético de un film. La posibilidad de emitir juicios de tipo ético está dada por la enorme capacidad que tiene el cine de asumir valores y posiciones morales, volviéndolos visibles a través de personajes o fuerzas determinadas (…) Las grandes figuras arquetípicas que intervienen en los conflictos de la vida representan valores morales determinados: el coraje, la traición, la lealtad, la infidelidad, la pasión, el temor.[61]

Gracias a ello, el espectador no puede dejar de involucrarse éticamente y emitir su juicio, con independencia de lo obrado por los personajes. Pero, por otra parte, cuando se toma la perspectiva de indagación epistemológica, Rossi propone que la actividad interpretativa permita "un proceso de inferencia en el que los textos, en este caso los textos cinematográficos, se convierten en 'oportunidades de percepción, cognición y emoción'".[62] De esta forma, sostiene, a través de la precisión del tema, el reconocimiento de las indicaciones o marcas, la ubicación de anomalías o datos reacios, la búsqueda de analogías, la localización de patrones y las operaciones de deducción lógica que podrá llevar adelante el proceso de búsqueda y análisis del sentido.

Con todo este trabajo se podrá elaborar lo que en otro lugar se ha dado en llamar el código de realidad.[63] En primer término, gracias a que las imágenes de una película se ubican en un tiempo y espacio, "los aspectos de la realidad captados por la cámara resultan precisos, determinados, concretos, dando lugar a una representación unívoca". Y eso deriva en una falsa e ingenua concepción de lo real, porque esa semejanza no surge espontáneamente, sino que está codificada, reclamando un "juicio de semejanza" generado a partir de una compleja codificación cultural.[64] Debe aclararse que la intervención decodificadora del espectador permite hacer valer como real aquello que está ideológicamente codificado, construido como universo simbólico y estabilizado gracias al sentido común. La imagen persuade porque semeja una representación fotográfica de la realidad, y permite que así se confunda con el significado que trata de llevar. Pero para quien asume una lectura crítica de dicho texto, la semejanza no implica realidad. Además, debe destacarse que en la medida que las imágenes cinematográficas "componen un

entramado hecho de imágenes-movimiento, entran dentro de los confines del universo narrativo, es decir, conforman una textualidad…”.[65]

Por ello, sostiene Rossi, cabe asumir a la imagen-movimiento como un signo que puede ser interpretado, decodificado, con características que lo diferencian del signo lingüístico porque es:

a) analógico: semeja la realidad, ya que se ha asimilado grandes cantidades de codificación;

b) continuo: al diferenciarse claramente de la puntuación lingüística;

c) de sentido inmanente: es inherente a la forma misma de la expresión. Si cambia el significante, cambia el significado;

d) no articulado: sin soldadura entre significante-significado por la inexistencia de un código especial y explícito;

e) invención del que enuncia: porque crea el modo en que va a denotar;

f) propietario de una cantidad indefinida de información: ya que la imagen es siempre habla, no unidad de lengua; y finalmente

g) obtiene su sentido por su ubicación en un entramado significante.

Por todo ello, los elementos de una película no son elementos de la realidad, sino

de un enunciado, de un constructo narrativo.[66] Cuando esta construcción refiere a la Historia, la evocación de las ideas expuestas aquí cobra vital relevancia, ya que desde la perspectiva que se pretende utilizar el pasado formará parte de una mirada, de una perspectiva ideológicamente determinada.

Un ejemplo aplicando los puntos que se vienen desarrollando aclarará los problemas que puedan surgir.

V

Para poner operativos los conceptos antes destacados, puede tomarse como ejemplo la película Rambo III.[67] Es esta película de fines de la década de 1980, donde se modifica parcialmente la dirección que tenían las dos anteriores, ya que éstas transcurrían en relación a la guerra en Vietnam; mientras que aquella se desarrolla en Afganistán. El objetivo claro fue el de propagar la perspectiva del gobierno en lo que hace a las relaciones internacionales de Estados Unidos. Resulta evidente que la película se rodó con una fuerte impronta ideológica, impronta que pretendía mostrar aspectos relevantes de las condiciones y necesidades de la política exterior norteamericana, en principio; luego, esa carga ideológica pretendió justificar el hecho de que dicha política estaba en lo correcto en la medida que se luchaba contra el país que encarnaba al demonio en términos materiales (el Afganistán bajo la Unión Soviética); por último, y algo así como una idea escondida dentro de los pliegues más internos de la película, que John Rambo es una representación analógica de la lucha que dio Ronald Reagan contra el partido Republicano en particular (del que provenía el mismo presidente, dado el descreimiento que había desde el aparato político en los lineamientos implementados), y contra los norteamericanos descreídos en general. Llamativamente, gran parte de este mensaje se genera en los primeros cincuenta minutos. Luego, lucha, explosiones, persecuciones, muertes (de enemigos).

En noviembre de 1980 Reagan resultó electo con el 50,1% contra el 41 de Carter. La victoria de Reagan llevó a entregarle la mayoría en el Senado, y una cantidad suficiente de representantes como para asegurar —en alianza con los demócratas conservadores— una mayoría propia, que iba a permitirle las transformaciones que pretendía. La política exterior de los Estados Unidos durante el mandato de Ronald Reagan representó cabalmente los intereses expresados (y también los ocultos) durante la campaña. El aumento del gasto en defensa, la creciente presencia política y militar de los Estados Unidos en diversos frentes, las guerras de baja intensidad en países del ‘patio trasero’ que corrieran riesgo (real o supuesto) de caer en las ‘garras del comunismo’, significaron, por un lado que el

conflicto este-oeste volvía a intensificarse luego de la distensión intentada por Nixon y agravada por la supuesta inacción demócrata (recordar Nicaragua, Afganistán, etc.); pero también —según algunas interpretaciones— por la necesidad creciente del gasto militar para no caer en una depresión de incalculables límites.

Ronald Reagan asumió la presidencia con una visión simplificada de lo que representaban la Unión Soviética en el contexto internacional, y el comunismo como expresión político-ideológica. Su perspectiva se había formado casi exclusivamente con sus experiencias personales y no a través de una sólida formación intelectual. Considerando entonces al principal adversario del poder norteamericano como la representación del Demonio, como el "Imperio del Mal" (tal como llegó a asegurarlo el 8 de marzo de 1983), estaba decidido a combatir frontalmente a los soviéticos hasta lograr lo que entendía como la victoria. Según algunos autores, "la amenaza soviética se convirtió en la pieza central de la administración Reagan", hasta el punto de considerarla como un imperativo de tipo político, pero también religioso. En pocas palabras, Reagan entendía al enfrentamiento no solamente como una cuestión de poder y política, sino como un conflicto entre el bien y el mal, "y probablemente era más ideológico que cualquiera de sus predecesores".[68] Es por ello que el término segunda guerra fría comenzó a escucharse cada vez con más fuerza en los foros internacionales y en el ámbito académico. Puede asegurarse que en más de una oportunidad la descripción que hacía el presidente Reagan de la conducta llevada adelante por los soviéticos era más caricaturesca que un análisis concreto de la realidad, al exagerar y sobredimensionar la eventual 'perfidia' soviética, postura que le dio buenos resultados políticos pero que carecía de base fáctica.[69]

Por otra parte, algunos sostienen que la política implementada por Reagan resultó más discursiva que otra cosa, con el objetivo de llevar adelante una guerra económica basada en el armamentismo y forzar al límite la función de la producción soviética, hasta su colapso.[70] En verdad, si bien buscó parecer un cowboy salvaje, la realidad indica que fue muy cauto y cuidadoso. Conforme Spanier, la Doctrina Reagan fue una respuesta al avance político y geográfico logrado por la Unión Soviética como consecuencia de los fracasos norteamericanos a partir de Vietnam. Para lograr su cometido, el

gobierno norteamericano buscaría deshacer las ventajas logradas por su enemigo, "apoyando sublevaciones en algunos de los países a los cuales se había extendido el poderío soviético en los años 70 (…) En un sentido, la Doctrina Reagan era una versión norteamericana de la estrategia de 'liberación nacional' de Nikita Kruschev. Apoyar a los 'combatientes de la libertad' se convirtió en una pieza central de la versión Reagan de la contención".[71]

Reagan tenía la idea de que la confrontación con la Unión Soviética era un proceso de largo plazo, y que la fuerza militar era una pieza central de su estrategia general, aunque debe tenerse en cuenta que la plataforma del partido Republicano para las elecciones de 1980 ya prometía el restablecimiento de la superioridad militar norteamericana y el presidente lo dejó ratificado en pocas palabras, al referirse a los tratados de limitación de armas.

Ronald Reagan hizo de la guerra y en particular la guerra nuclear un modelo de negociación con la Unión Soviética. Utilizando un lenguaje extremadamente duro para denunciar a sus enemigos, en verdad "utilizaba la fuerza solo contra oponentes menores". Nunca se enfrentó abiertamente contra las fuerzas soviéticas, pero "intentaba impresionar a Moscú con la disposición norteamericana a defender sus intereses utilizando su poderío militar contra los más pequeños amigos de Moscú".[72] Entonces, es lógica una película como Rambo III, en la que se infiltra y se brinda apoyo y hasta se combate contra los soviéticos en Afganistán. Dado que existía la firme convicción de la administración Reagan que "las armas podían establecer una diferencia",[73] el icono de la 'lucha por la libertad' John Rambo debía proveer dichas armas a los combatientes mujaidínes, enseñarles a usarlas y usarlas personalmente como una forma de explicar que los Estados Unidos ayudan a sus amigos, les dan las herramientas y participan en la lucha por la libertad, lo que lleva a pensar si existe alguna diferencia con el mensaje de Vietnam. ¿Es parte de la lucha contra el síndrome de Vietnam? Nathan y Oliver destacan que el haber dejado de lado las necesidades de los militares habría conducido a la derrota política, por lo que "el precio de la debilidad militar había sido la derrota electoral", si bien no son los únicos autores que destacan la fuerte transformación presupuestaria (beneficiosa hacia los militares) que se venía desarrollando desde los dos últimos

años de Carter.[74]

Shattman sostiene que Reagan ascendió al personal y aumentó los presupuestos de la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), de la Voz de América, de la Dirección de Radiodifusión Internacional, de Radio Liberty y de Radio Free Europe, amén de crear otras instancias y radios.[75] El 6 de febrero de 1985, en su Discurso sobre el Estado de la Unión, Reagan dijo que

debemos estar al lado de todos nuestros aliados democráticos. Y no debemos defraudar a los que están arriesgando sus vidas —en todos los continentes, desde Afganistán hasta Nicaragua— desafiando la agresión que apoyan los soviéticos y defendiendo derechos que son nuestros desde el momento en que nacemos… Apoyar a los que luchan por la libertad es defensa propia y absolutamente concordante con las Cartas Orgánicas de la OEA y la ONU.[76]

Sin embargo, no fue Reagan quien comenzó con la transformación. Con un importante ejército en Afganistán sobre la frontera con Pakistán —dice Spanier— "(una nación apresada entre la esfera soviética y la poco amistosa India), y con el uso del espacio aéreo y las instalaciones portuarias de Etiopía y Yemen del Sur", a fines de la década de 1970, la presencia política de la Unión Soviética en la zona amenazando la provisión y embarque de petróleo a los Estados Unidos era una realidad palpable. De esta forma se forjó la llamada Doctrina Carter que llevó a una profundización de una contra-presencia norteamericana en Oriente próximo, a fin de equilibrar la importancia de su enemigo y garantizar así el normal abastecimiento de petróleo luego de los shocks de 1973 y 1979.[77] La agresiva política exterior norteamericana de la década de 1980 no fue producto de la recalentada imaginación de un hombre, sino un acuerdo generalizado sobre lo que debía hacerse, es decir, como lo sostienen Nathan y Oliver, respecto a la política exterior "muchas de las bases habían sido establecidas por los partidarios de la guerra fría de los últimos días de Carter", es decir, que fue un esfuerzo bipartidario.[78]

Con esta lógica se apoyó la lucha de los mujaidínes contra las fuerzas de la Unión Soviética en Afganistán de diversas formas, también desde lo ideológico. Aquí es donde nace Rambo III. No resulta casual, entonces, la revaloración de un discurso de la violencia, culturalmente garantizado a través del cine. Puede decirse que este punto es uno de los principales ejes de este libro. Si bien es cierto que no se ha desarrollado aún un marco de análisis específico sobre la incidencia ideológica y cultural del cine sobre el espectador medio, se asume a priori que la conjunción de imágenes y sonidos que arman una historia tiene una capacidad de penetración poderosa, por lo que películas al estilo de Rambo no solamente desarrollan una historia para entretener, sino también para formar o condicionar.

El apoyo norteamericano a la lucha de los mujaidínes en Afganistán puede dividirse en dos etapas. La primera, de resistencia, en la que se brindó ayuda material en forma de armas, capacitación y dinero, y la segunda, en la que se les dio la tecnología clave como para producir un cambio irreversible en la guerra. Es preciso destacar, con carácter previo, que el levantamiento de los mujaidínes no fue producto de la invasión soviética de Afganistán, sino que empezó un año antes, en abril de 1978, cuando el gobierno afgano (prosoviético) intentó extender su poder de las ciudades a las aldeas.[79] Al mes de la invasión soviética la administración Carter, junto a los chinos, los sauditas, los egipcios y los paquistaníes, remitieron armas a la resistencia afgana, que se reagrupó en Pakistán.

En un principio, la CIA modificó su política de ayuda, incrementándola a nivel global para todo 'combatiente de la libertad' en el mundo, de forma tal que las operaciones de la agencia se habían incrementado, para 1984, en un 500% respecto a la época de Carter, gracias a que su presupuesto se había más que duplicado.[80] En particular, a los mujaidínes la administración Reagan le suministró no menos de 2.000 millones de dólares para su lucha.[81] Pero el hecho determinante que posibilitó la derrota de las fuerzas soviéticas se produjo gracias a la provisión, por parte de los Estados Unidos, de los modernísimos misiles stinger. Esta tecnología misilística implicó el derribo de casi 400 aviones de combate soviéticos, ya que las estimaciones oficiales le brindaban

un 80% de efectividad.[82]

Para febrero de 1988 los soviéticos accedieron a retirarse de Afganistán, en forma acordada con Estados Unidos y Pakistán. Aquí no resulta sustancial la historia posterior de Afganistán, pero debe mencionarse que el resultado final del apoyo, financiamiento y entrenamiento norteamericano a los mujaidínes no favoreció la creación de un estado liberal y laico, sino que se le brindaron herramientas importantísimas a los fundamentalistas religiosos que permitirían la toma del poder por parte de los Talibanes.

Pero como se indicó más atrás, "la fuerza era un instrumento útil para la política", se la aplicara o no, o que gracias a ella se permitiera el telón de fondo para negociar.[83] Ronald Reagan era un convencido de que las actitudes de fuerza (retóricas o materialmente concretas) resolverían el problema con la Unión Soviética, y por ello la aparición de Rambo era parte clave (aunque tal vez un poco tardía) en el desarrollo de la estrategia. Se ha dicho que cuando el presidente vio la primera película de la serie Rambo dijo "eso es lo que debimos haber hecho en Vietnam".[84] Rambo, de alguna forma, representa el pensamiento del presidente Reagan respecto a la conducta norteamericana en el frente externo, pero también la conducta que debían haber tomado los norteamericanos para con el deber a su país.

Rambo III fue estrenada el 25 de mayo de 1988, tal vez como un adelanto para las elecciones en las que ganaría George Bush (padre), el vicepresidente en ejercicio de Ronald Reagan. No resulta tan casual cuando se piensa en ello como una parte más de la estrategia republicana (y en particular, de los sectores capitalistas más concentrados). El director fue Peter McDonald, y el script fue elaborado en conjunto por el mismo Sylvester Stallone junto a Sheldon Lettich. Conforme el libro Guiness de los Records, Rambo III en su momento rompió un récord al ser el film más violento, ya que en él se producen 221 actos de violencia con más de 108 muertes…

Desde el inicio expresa un claro posicionamiento ideológico, funcional al nuevo diseño estratégico de la política exterior norteamericana, por cuanto se intenta mostrar la idea de que pese a mantenerse algunos de los elementos que condicionaron la posición de Estados Unidos en el sudeste asiático, la vocación reconciliadora

es la que debe primar. En efecto, la película comienza en una especie de versión de una de las escenas claves de una película que caló profundo en la cultura norteamericana (hasta el punto de ganar cinco premios Oscar), como lo fue El francotirador (The Deer Hunter).[85]

En los primeros cincuenta minutos del film se brindan la mayor parte de las discusiones y planteamientos, mostrando en cada escena algún punto, alguna idea, cuestiones que hacen a una práctica que no cabe duda es ideológica y que forma parte del sustrato y necesidad de la película. Luego, cuando ya se trabajó con firmeza el mensaje, los tiros y las muertes entre dos personalidades (Rambo y el coronel Zaysen el antagonista, oficial de mando soviético). Por ejemplo, cuando Rambo se decidió a salvar a su amigo, la manera o forma en que logra su infiltración en Afganistán no es desarrollada, pero sí cuando llega a un poblado que hace las veces de base rebelde.

Es éste un grupo que representa a los mujaidínes como raza (como lo dijera el coronel Trautman al oficial soviético), quienes en alguna indeterminada frontera están esperando para entrar a su país para luchar contra los invasores. Para ello necesitan armas y apoyo, y a fin de garantizarlo la película los muestra como bravos jinetes escasamente armados. ¿Se tratará de una fórmula para buscar consenso y justificar el dinero —recordemos que fueron más de 2.000 millones de dólares— que los Estados Unidos pusieron para los mujaidínes?

En este campamento se muestran los últimos elementos ideológicos relevantes, en algunos casos, bordeando el absurdo lógico, pero en el centro de la propaganda política. Rambo entra acompañado por un guía con el que ya se produjeron algunos intercambios de palabras claramente destinadas al público norteamericano, aunque cuidando las formas (por ejemplo, la pronunciación de Mousa Ghani, su contacto afgano en Pakistán). Sin embargo, charla bastante con un niño afgano, quien llamativamente tiene un excelente dominio del inglés, y ya ha sido claramente advertido por los mayores acerca de los “juguetes-bomba” de los soviéticos. Pero la propaganda política clave va a ser dictada por un líder de los rebeldes, en una asamblea de los hombres, quien le dice a Rambo

sobre la imposibilidad de ayudarlo a tomar el fuerte en el que estaba el coronel Trautman:

Por favor, no se vaya. Soy Masoud. No debe juzgarnos antes de conocer los motivos por los que no podemos ayudar. La mayoría de los afganos somos fuertes y estamos decididos a que no nos expulsen de nuestra tierra. Nuestros hijos mueren debido a enfermedades, minas y gas venenoso. Y violan y asesinan a nuestras mujeres. El año pasado, en el Valle de Laghman, el valle vecino, mataron a 6000 afganos. Cortaron con bayonetas a las mujeres embarazadas y arrojaron a sus bebés al fuego. Hicieron esto para no tener que combatir a la próxima generación de afganos. Y aún así, nadie se da cuenta y la prensa no lo reporta.

Lo que ve aquí son los soldados mujaidíin. Guerreros santos. Para nosotros, esta guerra es una guerra santa. Y la muerte no existe para los mujaidín porque ya hicimos nuestros últimos ritos y porque ya nos consideramos muertos. Para nosotros, es un honor morir por la patria y por Dios.

Entonces, amigo mío, lo que debemos hacer es detener la matanza de nuestras mujeres y niños. Si liberar a este hombre para que regrese al mundo libre y cuente lo que sucede aquí, es necesario, por supuesto que ayudaremos.

Ahora, déjenos. Conversaremos entre nosotros y buscaremos la forma de liberar a este hombre. Gracias.

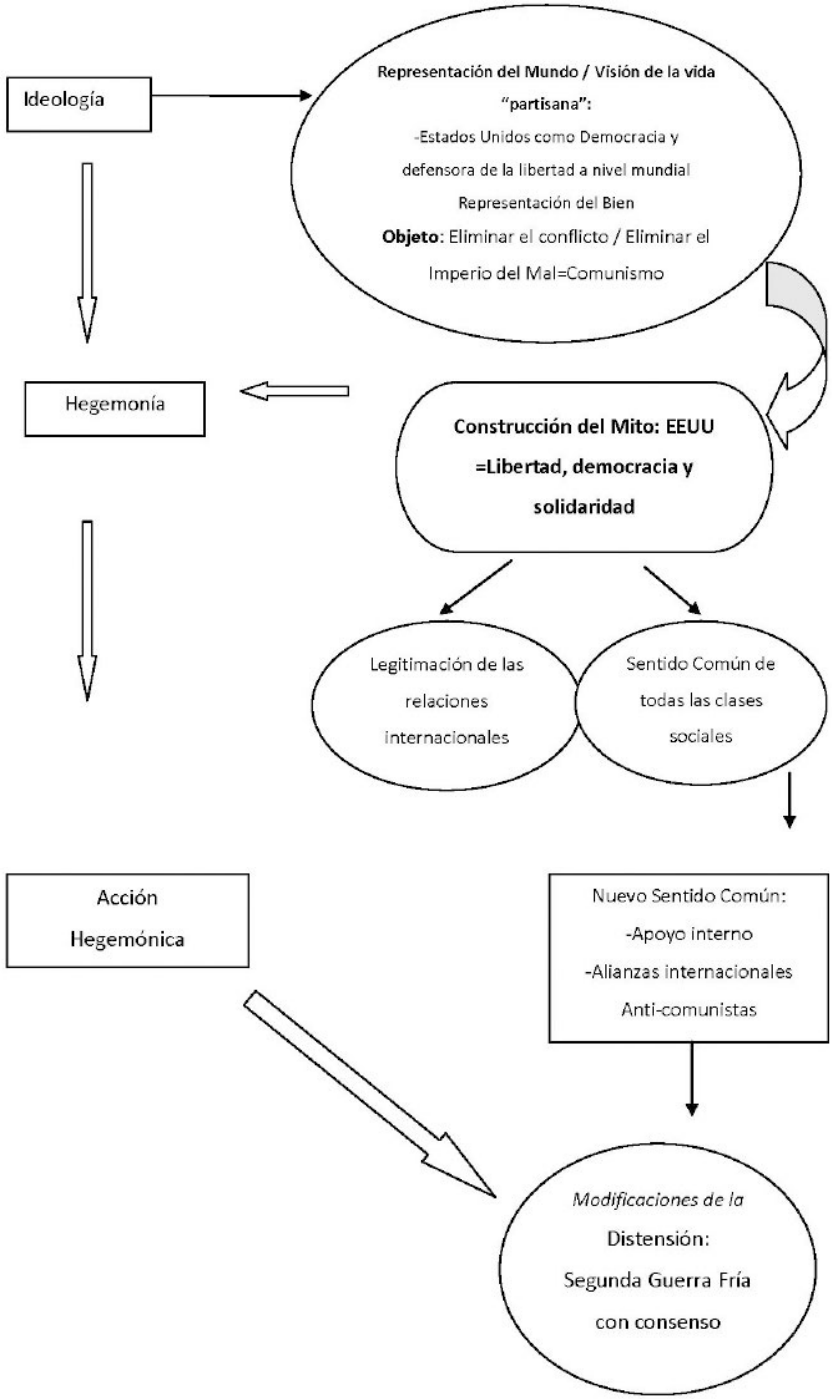
El mensaje es una ratificación de las ideas expuestas: los soviéticos son sanguinarios, los afganos son creyentes y patriotas (¿como tal vez deberían ser los norteamericanos?), y freedom fighters. Entonces, van a ir a combatir con convencimiento para que la lucha de su pueblo sea conocida. y apoyada por el mundo libre. Sin embargo, no se puede dejar de destacar que Rambo, cuando se pone a jugar con los afganos un juego tradicional (algo similar al pato, a caballo y disputando, levantando del piso y trasladando a una oveja hasta un punto de meta), resulta el mejor jugador y vencedor.

Luego, para poner fin a la escena se produce un artero ataque soviético, que hace poner a Rambo claramente del lado de los afganos.

Aceptados estos principios, resulta claro que existe una necesidad de tipo ideológica, por parte de la clase dominante norteamericana de volver a obtener a nivel internacional, su tradicional lugar de preeminencia. En una película que si bien se desarrolla como una historia de ficción, busca presentar un conjunto de elementos que funcionarán como un retorno a los valores tradicionales de Estados Unidos, para el espectador doméstico, y a la vez como indicador de la inquebrantable voluntad de este país para defender la libertad y la democracia a lo largo y a lo ancho del mundo. Estas ideas, de alguna forma, delimitaron un universo social (como se desarrolló previamente, una representación totalizante de la sociedad, como un orden donde todo tiene su lugar y razón de ser), dentro del cual frases hechas, imágenes y símbolos del combate por la libertad, contribuyeron a la elaboración de un sentido común que se erigió en folklore real del estadounidense medio. Este sentido común determinó que sean aceptadas acríticamente por parte de la mayoría de los norteamericanos las ideas elaboradas desde el Departamento de Estado, transmitidas a través de los grandes estudios de Hollywood.

Esto permitió generar instancias que replican permanentemente la idea, tales como las películas del oeste (lo que nos interesa en particular), al establecer claramente el código por el cual el espectador incorpora y asume el código de realidad, que es el conjunto de actos, imágenes e ideas en las que un espectador cree y se siente identificado, del universo simbólico de una sociedad, condicionado ideológicamente por parte de la fracción dominante de la clase dominante.

A través del proceso que ha sido denominado acción hegemónica, los intereses de la clase dominante han ido modificándose en función de la tasa de ganancia y su relación con las clases subordinadas:


Ideología
Representación del Mundo / Visión de la vida "partisana":
-Estados Unidos como Democracia y defensora de la libertad a nivel mundial
Representación del Bien
Objeto: Eliminar el conflicto / Eliminar el Imperio del Mal=Comunismo
Hegemonía
Construcción del Mito: EEUU =Libertad, democracia y solidaridad
Legitimación de las relaciones internacionales
Sentido Común de todas las clases sociales
Acción Hegemónica
Nuevo Sentido Común:
-Apoyo interno
-Alianzas internacionales Anti-comunistas
Modificaciones de la Distensión:
Segunda Guerra Fría con consenso

Este esquema presenta los principales problemas desarrollados, con el objetivo de poner en términos más concretos los conceptos presentados. A partir de aquí, cabe profundizar en esta línea de trabajo, aplicando el análisis propuesto a diferentes películas, lo que será motivo de futuros esfuerzos.

▪

[1] El presente es una versión mejorada y sintetizada de los artículos "Ideología y reproducción material de la ideología por el cine" y "Un ejemplo de aplicación: How the West Was Won", en Fabio Nigra (coord.), Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos, Ituzaingó: Maipue, 2010.

[2] Braveheart (1995), con la dirección de Mel Gibson y guión de Randall Wallace. Frank Sanello destaca que John Harlow y Nicholas Hellen escribieron en The Times de Londres que las películas son hoy el único medio por el cual los chicos aprenden Historia. El autor, en apoyo al cine, destaca que una encuesta llevada adelante por Gallup demostró que poco antes del estreno de La lista de Schlindler, el 80% de los chicos norteamericanos no habían oído nada antes sobre Auschwitz (sin perjuicio de una enorme cantidad de citas que destaca el autor sobre barbaridades históricas que creían los jóvenes). Richard Bernstein, dice Sanello, escribió en 1990 que mucha gente sabe de su propia historia o lo que piensa que es su historia más gracias a las películas sobre esa época que a los libros de historia habituales. Frank Sanello, Reel vs. Real. How Hollywood Turns Fact into Fiction, Maryland: Taylor Trade Publishing, 2003, pág. xi.

[3] Hamburger Hill (1987), con la dirección de John Irving y guión de James Carabatsos.

[4] We Were Soldiers (2002), con la dirección de Randall Wallace y guión de Harold Moore. La divergencia de nombres responde a la traducción decidida en la Argentina.

[5] Apocalipse Now (1979), con la dirección de Francis Ford Coppola

y guión del mismo Coppola junto a John Milius; The Deer Hunter (1978), con la dirección de Michel Cimino y guión del mismo Cimino y Deric Washburn.

[6] Kurt Lenk, El concepto de ideología, Buenos Aires: Amorrortu, 2000 (Segunda edición).

[7] Giuseppe Vatalaro, "¿Hay que volver a la ideología?"; Taller, Revista de Sociedad, cultura y política, Buenos Aires, Vol. 7, Nº 21, noviembre de 2004, pág. 212.

[8] Raymond Williams, Marxismo y literatura, Buenos Aires: Península/Biblios, 2000 (Segunda Edición), pág. 71.

[9] Idem, pág. 79.

[10] Carlos Marx, La ideología alemana, Montevideo: Pueblos Unidos, 1985, pág. 26.

[11] Slavoj Zizek (comp.), Ideología. Un mapa de la cuestión, Buenos Aires: FCE, 2003, pág. 15.

[12] Giuseppe Vatalaro, "¿Hay que…", op. cit., pág. 216.

[13] Idem, pág. 217.

[14] Néstor Capdevila. El concepto de ideología, Buenos Aires: Nueva Visión, 2006, pág. 48.

[15] Idem, pág. 49. Estas ideas son reproducción de lo escrito por el mismo Marx. Puede verse Carlos Marx, La ideología…, op. cit., pág. 26.

[16] Carlos Marx, La ideología…, op. cit., pág. 31.

[17] Néstor Capdevila, El concepto…, op. cit., pág. 51.

[18] Bronislaw Baczko, Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas, Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, págs. 19-20.

[19] N. Shumway, La invención de la Argentina. Historia de una idea,

Buenos Aires: Emecé, 1993, pág. 13.

[20] Edmund S. Morgan, La invención del pueblo. El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006 (en Argentina; 1988 en Estados Unidos), págs. 13-14.

[21] "Pero la ficción orientadora del gobierno representativo es a la vez necesaria y positiva: necesaria porque la creencia de que el gobierno representa nuestros intereses mueve a los ciudadanos norteamericanos a obedecer las leyes con un mínimo de coerción; positiva porque nada promueve la reforma como el esfuerzo para que la realidad coincida con la ficción orientadora de la representación (Morgan, 14). En N. Shumway, La invención de…, op. cit., pág. 13.

[22] "Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la 'calidad de nación' –como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra—, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular". (B. Anderson, Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México: FCE, 1991, pág. 21).

[23] Bronislaw Baczko, Los imaginarios sociales…, op. cit., pág. 21.

[24] Idem, pág. 28.

[25] Ibid., pág. 30. Para este autor, "la función del símbolo no es solo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de modelar conductas individuales y colectivas; que todo símbolo está inscrito en una constelación de relaciones con otros símbolos; que las formas simbólicas que van desde lo religioso a lo mágico, desde lo económico a lo político, etcétera, forman un campo en donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones". En Idem, pág. 29.

[26] José Nun, "Elementos para una teoría de la democracia: Gramsci y el sentido común", en José Nun, La rebelión del coro. Estudios sobre la racionalidad política y el sentido común, Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, págs. 69-70.

[27] Idem, pág. 72.

[28] Ibid, pág. 78.

[29] Terry Eagleton, “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental”, en Salvoj Zizek, Ideología…, op. cit., pág. 223.

[30] Raymond Williams, Marxismo y…, op. cit., pág. 119.

[31] Idem, pág. 120.

[32] Carlos Marx, La Ideología…, op. cit., págs. 35 y 50-51.

[33] Juan Carlos Portantiero, Los usos de Gramsci, México: Folios, 1981, pág. 150.

[34] Idem., pág. 171.

[35] Como sostiene Williams, “La ideología, en sus acepciones corrientes, constituye un sistema de significados, valores creencias relativamente formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una ‘concepción universal’ o una ‘perspectiva de clase’. Esto explica su popularidad como concepto en los análisis retrospectivos (en los esquemas de base-superestructura o en la homología) desde el momento en que un sistema de ideas puede ser abstraído del proceso social que alguna vez fuera viviente y representado… como la forma decisiva en que la conciencia era a la vez expresada y controlada (…)”. Por el contrario, este autor entiende a la hegemonía de forma más amplia, ya que para él “comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad…” Por ello, “no es solamente el nivel superior articulado de la ‘ideología’ ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como ‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente” (Raymond Williams,

Marxismo y…, op. cit., págs. 130 y 131).

[36] Terry Eagleton, “La ideología y…”, op. cit., pág. 219.

[37] Raymond Williams, Marxismo y…, op. cit., pág. 134.

[38] Idem, pág. 135.

[39] Ibid., pág. 137. Un poco más adelante aclara Williams que “es en los puntos vitales de conexión en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro, donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable”. Idem, pág. 139.

[40] José Nun, “Elementos para una teoría…”, op. cit., pág. 90.

[41] Idem, pág. 91.

[42] Ibid, pág. 91.

[43] Idem, pág. 86.

[44] Eliseo Verón, La Mediatización, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Serie Cursos y Conferencias, Nº 9, 1986, pág. 31. Y aclara: “Descripción de propiedades en el sentido de que, de algún modo, habrá que caracterizar los elementos que identifican al texto; y operaciones, porque esas reglas, que desde cierta perspectiva son descriptivas, se pueden considerar de inmediato como reglas productivas, ya que si las aplico, obtengo otro texto del mismo tipo”.

[45] Aquí se usa el concepto “texto” en sentido amplio, por lo que irá más allá de producción escrita. Evidentemente se entenderá “texto” como el conjunto de ideas y conceptos que se trata de analizar en un film histórico producido por los Grandes Estudios de Hollywood.

[46] Eliseo Verón, La mediatización, op. cit., pág. 32.

[47] Idem, pág. 34.

[48] Eliseo Verón, “El sentido como producción discursiva”, en Eliseo Verón, La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la

discursividad, Buenos Aires: Gedisa, 1998, pág. 126.

[49] Eliseo Verón, Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización, Buenos Aires: Ediciones del CBC, 1995, pág. 46. Y es que en la producción de sentido no se trata de objetos significantes homogéneos: "en los discursos sociales, hay siempre diversas materias, y por lo tanto, diversos niveles de codificación que operan simultáneamente: imagen-texto; imagen-palabra-texto-sentido; palabra-comportamiento-gestualidad, etc. Esos 'paquetes' significantes complejos son los que recorren las redes sociales de sentido". Idem, pág. 47.

[50] Ibid, pág. 48.

[51] Eliseo Verón, "El sentido…", op. cit., pág. 130.

[52] Eliseo Verón, Semiosis de…, op. cit., pág. 48.

[53] Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en Slavoj Zizek, Ideología…, op. cit., pág. 126.

[54] Idem, pág. 133.

[55] Dice Eagleton: "La ideología está centrada en el sujeto o es 'antropomórfica: hace que veamos el mundo como algo que en cierto modo está naturalmente orientado hacia nosotros, espontáneamente 'dado' al sujeto; y el sujeto, a la inversa, se siente a sí mismo como parte natural de esa realidad, demandada y requerida por él. A través de la ideología, señala Althusser, la sociedad nos 'interpela' o nos 'llama', y parece distinguirnos como singularmente valiosos y dirigirse a nosotros por nuestro nombre. (…) Althusser, en efecto, ha producido una ideología del yo, más que del sujeto humano, y en este error de representación hay un cierto pesimismo endémico" (Terry Eagleton, "La ideología y sus vicisitudes…", op. cit., pág. 241).

[56] María José Rossi, El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento, Buenos Aires: Topía, 2007, pág. 18.

[57] Idem.

[58] Ibid., pág. 22.

[59] F. Jameson, La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial, Barcelona: Paidós, 1992.

[60] Idem, págs. 23-24.

[61] Idem, págs. 24-25.

[62] Idem, pág. 26.

[63] Fabio Nigra., "Sobre la historia norteamericana, versión Hollywood. Algunas hipótesis de trabajo", en Siembra, Revista de Artes y Humanidades de la Universidad Autónoma de Chapingo, Año 3, Nº 7, mayo-agosto de 2007.

[64] María José Rossi, El cine como…, op. cit., pág. 40.

[65] Idem., pág. 41.

[66] Idem., pág. 50.

[67] Rambo III (1988), dirigida por Peter McDonald, escrita por Sylvester Stallone y David Morrell y protagonizada por Sylvester Stallone, Richard Crenna y otros.

[68] John Spanier, La política exterior norteamericana a partir de la segunda guerra mundial, Buenos Aires: GEL, 1991, pág. 265.

[69] James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana en el orden mundial, Buenos Aires: GEL, 1991, pág. 413.

[70] John Spanier, La política exterior norteamericana …, op. cit., pág. 268.

[71] Idem.

[72] John Spanier, La política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 271.

[73] James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 400. Los autores, más adelante, sostienen que "la belicosidad nuclear del primer período de la

administración Reagan tenía a conseguir un nuevo consenso que girara en torno de la recuparada posición de liderazgo para Estados Unidos. A largo plazo, se creía que esta postura haría más dóciles a los soviéticos. En el intervalo, los recursos nucleares y la retórica dura estaban destinados a poner a los soviéticos a la defensiva en todos los aspectos posibles de la relación". Idem, pág. 408.

[74] Ibid, pág. 409 (en nota al pié) y 410.

[75] Ibid, pág. 223.

[76] Citado en Idem, pág. 224.

[77] "La Doctrina Carter era un símbolo de los intereses norteamericanos en la zona. El establecimiento de una Fuerza de Rápido Despliegue (que en 1984 todavía no era rápida ni desplegada ni fuerte); la búsqueda de bases en Kenya, Somalia y Omán; la modernización de la base de la isla Diego García en el océano Indico; la considerable flota norteamericana en la zona del océano Indico y el Golfo Pérsico y las discusiones acerca de una cooperación militar con Egipto, con cuyas fuerzas Estados Unidos mantenía ejercicios anuales, eran parte de un esfuerzo por establecer la presencia norteamericana y equilibrar el poderío soviético en la zona… El área era un verdadero polvorín". (John Spanier, La política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 312).

[78] James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 403.

[79] Robert Kaplan, Tropas imperiales, Barcelona: Ediciones B, 2007, pág. 209. Aclara el autor que "el fenómeno de los señores de la guerra siempre había sido fuerte en Afganistán, y en las décadas recientes se había visto reforzado por la naturaleza difusa de la rebelión muyahidín contra los soviéticos".

[80] James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 439.

[81] Ronald E. Powaski, La Guerra Fría. Estados Unidos…, op. cit., pág. 286; James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 465.

[82] James A. Nathan y James K. Oliver, Efectos de la política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 466.

[83] John Spanier, La política exterior norteamericana…, op. cit., pág. 270.

[84] Francisco Veiga, Enrique U. Da Cal y Angel Duarte, La paz simulada. Una historia de la Guerra Fría, 1941-1991, Madrid: Alianza, 1997, pág. 306.

[85] Película de Michel Cimino, del año 1978, que narra las consecuencias psicológicas y sociales de la guerra de Vietnam en un conjunto de obreros industriales, luego de durísimas condiciones de combate y encierro de algunos de ellos. En los principales papeles actuaron Robert De Niro, Meryl Streep, Christopher Walken, John Savage.

4

Tensiones en la representación: el discurso de la Historia de Hollywood en el discurso del Cine

Los acontecimientos no tienen

la consistencia de una guitarra o de una sopera.

Paul Veyne

Una película es un conjunto de conjuntos, un encabalgamiento de implicaciones

y de relaciones que se remiten —o pueden remitirse— a las diversas significaciones como otros tantos reflejos indefinidamente prolongados o multiplicados.

Jean Mitry

Desde hace unos treinta años filósofos e historiadores lanzaron una llamada de atención sobre la escritura, narración o representación de la ciencia histórica, que hoy es conocida como el giro lingüístico. Para aproximarnos al problema, se dice que hemos advertido (nosotros, los historiadores) que, en un principio, escribir la historia no es una expresión absolutamente fiel de lo que sucedió en el

pasado, sino que es una forma de expresar lo que el historiador entiende que sucedió, mediado por la manera o modalidad en que puede poner en palabras eso que concibe que pasó. La versión simplificada de este problema sostiene que la Historia es una narración más, tal vez con la diferencia de que la Literatura presenta otros códigos de legitimación, que no invalidan los de la Historia. Sin embargo, este problema abrió la posibilidad de brindar entidad al cine de representación histórica, ya que algunos historiadores comenzaron a reflexionar sobre qué es lo que expresa este tipo de películas. De esta forma comenzaron a circular textos sobre cuestiones tales como qué historia se está expresando; si un film puede ser entendido como una modalidad particular de escritura de la Historia, o si solo es una expresión del contexto de producción histórico de esa misma película. En suma, el giro lingüístico ha generado una crisis entendida como punto de inflexión, para abrir un campo de trabajo hasta ese momento poco considerado.

Desde la historiografía académica se sostiene que las expresiones cinematográficas carecen de seriedad científica, ya que el límite establecido para definir la autenticidad de una forma de expresar la Historia seriamente (la historiografía) y un film es la demarcación existente entre la verdad y la ficción, en el entendimiento de que la primera es episteme, mientras que la segunda es solo doxa.

En consecuencia, a fin de analizar las cuestiones planteadas debe realizarse un camino que comience por precisar la idea de discurso, para poder trabajar con el de la Historia (o episteme), y el del Cine (o doxa), por lo que se deberá también precisar las implicancias en la escritura de la Historia desde el momento en que se produjo la llamada de atención sobre su forma de expresión. Desde el discurso de la Historia se deberá pasar necesariamente al del Cine, para finalmente intentar comprender las particularidades de lo que puede entenderse como una nueva forma de “escritura” de la Historia, a través del celuloide.

Discurso y la Historia

La historia caería en ruinas sin la clave de toda su arquitectura: la articulación del acto que ella establece con la sociedad que ella refleja.

Michel de Certeau

El estructuralismo de la década de 1960 elevó el concepto "discurso" a un nivel de análisis principal. En líneas generales puede asumirse que esta perspectiva teórica lo entendió como el proceso de interacción social, gracias al cual se construyen y circulan los sentidos que se elaboran por los agregados o grupos sociales. De esta forma se concibe el concepto de discurso como el acto de producir sentido, y a la vez su expresión comunicativa. Por ende, desde esta perspectiva, todo acto de comunicación puede entenderse como texto. La discursividad, por ello, es un proceso en el que se consideran las múltiples interacciones que se producen al circular distintos textos y lenguajes (entendidos no como lenguas de países, sino como modalidades de emisión: la literatura, el cine, la televisión, la radio, la pintura, etc.). Ello ha permitido una ampliación del concepto de texto, ya que etimológicamente texto es el "tejido", por lo que la teoría del texto le niega entidad al criterio de texto-velo "y busca percibir el tejido en su textura, en los entrelazamientos de los códigos, las fórmulas, los significantes entre los que el sujeto se desplaza y se pierde, como una araña que se disolviera en su propia tela' (Roland Barthes)".[1]

Sin perjuicio de que existan no menos de tres líneas de interpretación al respecto de la producción de sentido,[2] puede asumirse que el discurso es un acto de comunicación, de tipo social, que se basa en la articulación de diversos medios o soportes, para producir textos "leíbles" o "traducibles" a elementos lingüísticos. Asimismo, como se sostuvo en páginas anteriores sobre lo dicho por Verón, toda producción de sentido es eminentemente social, y necesariamente todo fenómeno social es un proceso de construcción de sentido. Por este motivo, sostiene que"solo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante". De ahí

que trabajar en el análisis de los discursos sociales permita garantizar el estudio de “la construcción social de lo real”.[3] Y esto es así porque cualquier fragmento de comportamiento social, de alguna forma, implica algún tipo de sentido.[4]

En este punto ingresa lo que puede ser llamado el “discurso de la Historia”. Según Roger Chartier se puso en evidencia las dimensiones retórica y narrativa de la Historia gracias a la llamada de atención de tres obras relevantes, como las de Paul Veyne, Michel de Certeau y Hayden White.[5] De esta forma,

el cuestionamiento de esa epistemología de la coincidencia y la toma de conciencia sobre la brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción. De ahí deriva la cuestión principal en que se basó el diagnóstico de una posible ‘crisis de la historia’ en los años 1980 y 1990 del siglo pasado.[6]

En el fondo, todo hace suponer que existe un “culpable” de esta eventual crisis, y no es otro que Roland Barthes. Los tres historiadores mencionados hacen referencia —directa o indirectamente— a este autor, ya que es el primero que se puso a pensar no en cuestiones de método o del uso crítico de fuentes, sino en cómo los historiadores planteaban la representación del pasado. En su relevante artículo El discurso de la Historia de 1967, trabajó aspectos de la enunciación de la Historia, de cómo se construye el enunciado y, en particular, lo que aquí interesa, la manera de significar. En este último apartado es donde claramente se desnuda el hecho de que el historiador, por lo menos en nuestra civilización en el proceso de significación, “recopila menos hechos que significantes y los relaciona, es decir, los organiza con el fin de establecer un sentido positivo y llenar así el vacío de la pura serie”.[7] Sostiene Barthes que

el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) 'rellena' el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de 'hecho' histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza. Ya decía Nietzsche: 'No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho'. A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho solo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable —desde Herodoto, para el que la palabra ya ha perdido su acepción mítica— no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado.[8]

Vale detenerse a analizar la relevante cantidad de problemas lanzados. En primer lugar, para Barthes lo imaginario resulta adscribible a lo ideológico, en tanto el enunciador de un discurso se ve en la obligación de "rellenar" al sujeto de la enunciación, que es una entidad que puede ser ideológica (o psicológica). Discutir las precisiones del concepto de ideología requeriría un trabajo de una extensión que excedería lo posible aquí, en realidad lo que debe considerarse es más bien qué podría entender Barthes por ello. Todo hace suponer, considerando los estrechos vínculos existentes entre el estructuralismo y el marxismo en la década de 1960, que Barthes (que nunca se reivindicó como marxista) concibiera a la ideología como una perspectiva, una manera de concebir al mundo mediado por discursos y textos tensionados por las perspectivas sociales de grandes agregados sociales.

El sujeto de la enunciación, aquí, es el "hecho" histórico, y el historiador debe rellenar lo que las fuentes no muestran, marcan o dicen. Es notorio que haya sido Barthes quien advirtiera que un acontecimiento o hecho se compone de tantos micro-hechos que suceden en el mismo instante, que la narración o descripción de ese acontecimiento deba necesitar de una incorporación de elementos que no constan en la fuente histórica, y esa es la tarea de "relleno"

que propone. Entonces, se desprende de su escritura, que el sujeto de la enunciación es ideológico en tanto que el que lo narra debe conceptualizar, desde su perspectiva del mundo, lo que no es otra cosa que una abstracción (el "honor" de un monarca; la "valentía" de un soldado; la "explotación" de un obrero, etc.).

Aquí cobra una profunda dimensión lo destacado por Nietzsche, ya que la abstracción que observa el historiador es el sentido, lo significado. Lo "digno de ser anotado" se hace luego de que el que anota advierte que posee sentido, pero ese sentido es introducido por el que anota. Por eso, Barthes insiste en que el "hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística", aunque se lo haga figurar como si esa existencia no fuera más que "la 'copia' pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la 'realidad'".[9] Y gracias a este tipo de operaciones, la historia se pretende objetiva porque oculta que la realidad referida no es otra cosa que "un significado informulado, protegido por la omnipotencia aparente del referente",[10] esto es, la fuente supuestamente inobjetable. El resultado es el efecto de realidad del discurso histórico, ya que éste, para Barthes, no concuerda con la realidad, sino que solamente la significa. Este conjunto de elementos le permiten decir a Michel de Certeau que "toda producción de sentido da testimonio de un acontecimiento que ocurrió y que la ha permitido".[11]

Este autor, continuando de alguna forma con las pautas reconocidas por Barthes, aclara que una investigación histórica puede ser interminable, pero que el texto debe tener un fin de forma tal que

el conjunto se presenta como una arquitectura estable de elementos, de reglas y de conceptos históricos que forman sistema entre ellos, y cuya coherencia depende de una unidad designada por el nombre propio del autor. Finalmente… la representación de la escritura es 'plena': llena o tapa las lagunas que constituyen, por el contrario, el principio mismo de la investigación, siempre aguijoneada por la carencia. Dicho de otro modo, por medio de un conjunto de figuras, de relatos y de nombres propios, la escritura vuelve presente, representa lo que la práctica capta como su límite, como excepción o como diferencia, como pasado.[12]

La escritura de la Historia, entiende de Certeau, es una práctica social que fija al lector, pero en particular su discurso se sitúa fuera de la experiencia que lo acredita, "se disocia del tiempo que pasa, olvida el transcurso de los trabajos y de los días, para proporcionarnos 'modelos' en el cuadro 'ficticio' del tiempo pasado".[13] Es por ello que para este último autor la Historia ha de convertirse en un mito del lenguaje, ya que la condición del discurso es una muerte, por cuanto nace de la ruptura que forma un pasado distinto de su labor actual. Por ello, "su trabajo consiste en crear ausentes, en convertir los signos dispersos en la superficie de una actualidad en huellas de realidades 'históricas', que faltaban porque eran 'otras'".[14]

La legitimación sobre el pasado gracias a las fuentes es un punto que no escapa a su análisis. Sin embargo, de Certeau no hace más que seguir a Barthes cuando refiere al uso de la materia prima del historiador por cuanto, para él, el discurso del historiador se establece como un saber del otro. Esto es así porque se construiría de acuerdo a una problemática de proceso, "o de cita", capaz de atraer un lenguaje referencial que es lo que actúa como realidad, y "de juzgarlo bajo el título de un saber". De esta forma concluye algo similar a lo planteado por Barthes, porque aquello que es citado (el lenguaje referido de la fuente) tiene la responsabilidad de acreditar el discurso, y como es referencial "introduce cierto efecto de lo real; y por su fragmentación, nos remite discretamente a un lugar de autoridad".[15]

Por su parte, para Paul Veyne, la Historia es un relato de acontecimientos, por lo que no nos hace revivir nada, en verdad. Lo que surge de la pluma de un historiador, sostiene, no es aquello que percibieron o sintieron los participantes, sino una narración. Por ello, "de la misma forma que la novela, la historia selecciona, simplifica, organiza, resume un siglo en una página", de forma tal que no es menos espontánea que nuestra propia memoria cuando recordamos.[16] La Historia es para Veyne conocimiento a través de documentos, y por ello, resulta más claro el concepto de Gerard Genette, la historia es diégesis, y no mímesis. La historia es, entonces, anecdótica y nos interesa porque relata, como la novela, y

se distingue de la novela en que no tiene como pretensión cautivar al lector, ya que si éste es su objetivo, lo narrado sonaría a todas luces falso.[17]

Entiende que los hechos no existen en forma aislada, ya que forman parte de lo que llama una trama, "una mezcla muy humana y muy poco 'científica' de azar, de causas materiales y de fines". Es por ello que la trama es un fragmento de la vida real que el historiador "desgaja a su antojo y en el que los hechos mantienen relaciones objetivas y poseen también una importancia relativa…".[18] De ello concluye que toda descripción es selectiva ya que resulta imposible abarcar la totalidad de los hechos, porque "el historiador nunca traza el mapa exhaustivo de los acontecimientos; puede, a lo sumo, multiplicar los itinerarios que lo cruzan".[19]

Sin embargo, quien más ha profundizado en la línea de trabajo discursiva ha sido Hayden White. En su destacado estudio Metahistoria, comenzó asegurando que para poder comprender la producción histórica de los autores clásicos del siglo XIX era necesario desarrollar un modelo teórico de interpretación que permitiera concibir que la obra histórica es "una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa". Las escrituras decimonónicas de la historia combinan cierta cantidad de "datos", conceptos teóricos para "explicar" esos datos y una estructura narrativa, para exponerlos como una representación de conjuntos de acontecimientos "que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados".[20] Pero, a la vez, tienen un contenido estructural profundo, que es en general de naturaleza poética y lingüística de manera específica. Ello hace que se constituya en una especie de paradigma acríticamente aceptado de lo que debe ser la Historia, y ese paradigma es el elemento metahistórico que él describe. White no busca en la "infraestructura teórica", sino en la superficie de los textos. De allí surgen, a su entender, tres tipos de estrategia utilizadas para la explicación: la argumentación formal, la trama y la implicación ideológica. Cada una de estas estrategias tiene cuatro modos posibles de articulación para lograr el efecto explicativo,[21] que combinados hacen a un estilo historiográfico. Del análisis de la elección de estas estrategias conceptuales gracias a las cuales explica o representa sus datos, concluye que "en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente poético, en el cual

prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar 'lo que en realidad estaba sucediendo' en él".[22]

Esas prefiguraciones han sido denominadas por White con los nombres de los viejos tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Sucede que para White el historiador, más que un científico, es un artista donde las teorías podrían ser pensadas como la textura de sus óleos, el tipo de pincel o el lienzo que realiza un pintor al iniciar su trabajo. De esta forma existe en su perspectiva un punto de cercanía con los novelistas realistas y naturalistas del siglo XIX, que Roland Barthes describió en su oportunidad.[23] En consecuencia, "en cualquier campo de estudio todavía no reducido (o elevado) a la situación de auténtica ciencia, el pensamiento permanece cautivo del modo lingüístico en que intenta captar la silueta de los objetos que habitan el campo de su percepción". Esta vinculación subordinada, derivada de las formas en que se opta por acercarse a la escritura de la Historia lo lleva a elaborar un conjunto de conclusiones, aunque en particular merece destacarse una que resultará relevante para lo que se está discutiendo: "La exigencia de cientifización de la historia no representa más que la afirmación de una preferencia por una modalidad específica de conceptualización histórica, cuya base es moral o bien estética, pero cuya justificación epistemológica todavía está por establecerse".[24]

En un trabajo posterior, White profundiza algunas de estas cuestiones. En El discurso de Historia, en el que efectúa un análisis de la problemática de la historia como manera o forma de contar el pasado, atendiendo a los problemas que postularon filósofos y semiólogos, plantea que entre los dos campos antes mencionados y los historiadores existió una discusión de fondo, que consistía en

la 'literaturidad' o, si lo prefieren, la retoricidad del discurso de los historiadores, es decir, la inventiva, la ficcionalidad de ese discurso, su estatus como ejercicio verbal que constituye su tema en el momento en que se supone que describe a su referente. Fue a este elemento literario al que los historiadores tuvieron que renunciar en el curso del siglo XIX a fin de poder hacer pasar su trabajo por una

especie de ciencia, por un lado, pero una especial clase de ciencia, por otro.[25]

Ello obligó a los historiadores a una definición por la negativa: no es filosofía, no era una ciencia y no era literatura. Sin embargo, a entender de White, no puede negarse a ser literatura, porque es eso lo que constituye al discurso histórico, es decir "era un ejercicio verbal conscientemente construido". El problema, entonces, es mayor si no se asume como relacionada con la literatura, ya que "si no es una ciencia, como lo reconocen tanto los nomologistas como los narrativistas, pero no puede tampoco ser una narrativa porque la narración misma ha demostrado ser inherentemente ficcional, sea cual fuere su tema, ¿qué es entonces la historia?".[26]

A fin de sintetizar lo expuesto hasta el momento, puede decirse que el discurso de la Historia, desde principios de la década de 1970, ha advertido que lo aseverado como inobjetable, que es la supuesta "verdad" que transmite la fuente histórica, es un hecho de discurso, y que su escritura es una expresión mediada por recursos estilísticos, de la percepción abstracta que efectúa el cronista, el que generó la fuente o el historiador. En todos los casos expuestos, se indica o sugiere que la cientificidad de su escritura es una pretensión que no alcanza a ser constatada, y que posee un conjunto de aspectos que serían "relleno" poético, que surgen de la unión de herramientas teóricas formales, por un lado; pero por el otro lado, de la manera de concebirlas y expresarlas.

El discurso cinematográfico

En el análisis teórico del cine el concepto de discurso ha generado grandes polémicas, por cuanto se pretendió entender su lenguaje tal como lo hacían los lingüistas.[27] Desde la década de 1920, Riccioto Canudo en Italia y Louis Delluc en Francia concibieron la idea de que por su capacidad expresiva podía ser entendido como una especie de "esperanto visual", como lenguaje que podía trascender

las fronteras nacionales. Sin embargo, el punto fue expresado de forma abierta por los formalistas rusos, quienes sostuvieron la importancia de las cualidades poéticas y lingüísticas del cine. Sin perjuicio de otros esfuerzos similares, el problema de la dimensión discursiva del cine se consolidó con los estudios semióticos de los estructuralistas en la década de 1960, nada casualmente en paralelo con los comienzos de la crítica a la escritura de la Historia.

Luego de unos primeros intentos una vez finalizada la segunda guerra mundial, en los que se postuló la posibilidad de una gramática fílmica, entendida como un conjunto de prescripciones para realizar correctamente una película, a mediados de la década de 1950 autores como Marcel Martin, Jean Mitry y Christian Metz avanzaron en visiones pre-semiológicas postulando que para poder contar historias el cine se vio en la obligación de superar la etapa en que se registraba un espectáculo anterior. En concreto, a fin de contar historias y comunicar ideas propias el cine debió elaborar un conjunto de procedimientos y herramientas, que dio en llamarse lenguaje cinematográfico.

Jean Mitry parte de la idea que el cine es un medio de expresión, pero un medio de expresión de sus particulares características, que es

susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, es lo que se llama un lenguaje. Ello le lleva a definir el cine como una forma estética (como la literatura), utilizando la imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya serie (es decir, la organización lógica y dialéctica), es un lenguaje.[28]

En particular interesa destacar que para Mitry hay lenguaje incluso si se elaboran sus significaciones no a partir de conceptualizaciones más o menos abstractas o más o menos convencionales, sino “por medio de ‘la reproducción de la realidad concreta’, es decir, de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora”.[29] Mitry

sostiene que un film es ante todo imágenes de algo, que tienen por objetivo el describir, desarrollar, narrar un o una serie de acontecimientos, y por ello, esas imágenes se organizan

como un sistema de signos y símbolos; se convierten en símbolos o pueden convertirse en tales por añadidura. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) de una significación determinada. En esto el cine es lenguaje: se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y en favor de esta representación; es, si se quiere, un lenguaje de segundo grado.[30]

Aclara Mitry que el lenguaje de una película no es el de dos personas que intercambian ideas, sino que debe entenderse como el de un poema o el de una novela; sin embargo,

siendo una manera de traducir las modalidades del pensamiento, todo lenguaje se refiere necesariamente a las estructuras mentales que las organizan, es decir a las operaciones del espíritu que consisten en concebir, juzgar, razonar, ordenar, según relaciones de analogía, consecuencia o causalidad. (cursiva en original)[31]

En consecuencia, el lenguaje es un medio de expresión con un carácter dinámico; por ello necesita un desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, imágenes o sonidos, con el propósito concreto de expresar ideas, emociones o sentimientos. Sin embargo, con sistemas expresivos diferentes, todos refieren a la formación de ideas: “Por lo tanto, lenguaje verbal y lenguaje fílmico se expresan utilizando elementos diferentes, según sistemas orgánicos diferentes”.[32] En un trabajo posterior, estas ideas resultan más claras, cuando sostiene que “la representación modifica lo representado. Necesario y fundamentalmente subjetivo, el mensaje —aunque sea un simple resumen— solo comunica un real

mediatizado".[33] Es por esto que entiende que hay diferentes formas de presentar una cuestión través del cine, pero, sostiene Mitry, diferentes modos podrían decir las mismas cosas, ya que al formalizar esta acción de diferente manera, terminan dando un sentido particular, o un sesgo analítico o una propia alusión, o una información u otro ritmo. En suma, la información —aún la más banal— se convierte por fuerza en una especie de discurso personal.

Christian Metz ha sido uno de los que más intentaron entender el lenguaje del cine. Como bien plantea, se lo postula como un lenguaje, pero se lo estudia gramaticalmente como una lengua. Nada casualmente su trabajo señero, llamado El cine, ¿lengua o lenguaje?[34] se publica en el mismo número en que Roland Barthes edita sus Elementos de Semiología (la revista Communications 4, de 1964). Sostiene Metz que el cine permite una comunicación aplazada, y doblemente aplazada. Si la comunicación entre dos o más personas ha de basarse en el intercambio, en el cine el primer retraso está "a través del lapso de tiempo entre la producción de un filme y su recepción, y segundo, a través del lapso de tiempo entre su recepción y la respuesta fílmica seguida a tal recepción".[35] Este retraso puede presuponer una distancia entre significante y significado de corte saussuriano, ya que la imagen de un perro y el perro tiene una similitud en la percepción, pero mientras que entre el significado de una palabra y su significante es, como indicó Saussure, arbitraria, en el cine resulta ser motivada.[36] Como bien dice Metz, el cine comienza donde el lenguaje ordinario acaba: "las leyes propiamente lingüísticas dejan de tener vigencia en el momento en que nada es obligatorio, cuando la ordenación es 'libre'".[37] Podría concluirse que para Metz

el cine es un lenguaje, en suma, no simplemente en un sentido metafóricamente amplio sino también como un conjunto de mensajes basado en una materia de expresión determinada, y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significante caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación.[38]

Pero mucho más importante es que Metz avanza en su lectura de las películas, al sostener que el cine se convirtió en un discurso al organizarse para narrar y por ello, producir un conjunto de procedimientos significativos. Esto es así por cuanto la mayor parte de las películas narrativas se parecen en sus grandes figuras sintagmáticas más relevantes (las que organizan las relaciones espaciales y temporales), de forma tal que puede pensarse por cine en tanto lenguaje como consecuencia de la similitud de aquellas grandes unidades sintagmáticas. Lo que importa aquí es que "tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas".[39]

El punto, entonces, es el discurso. Sin embargo, Bordwell ha planteado severas objeciones a la perspectiva discursiva del cine. Sostiene que los que toman esa interpretación han cometido una serie de errores que merecen ser destacados. Aclara que parte sustancial de su mirada se apoya en Benveniste, cuando distingue al enunciado del enunciador; por cuanto el primero es una parte de un texto, o una cadena de oraciones, todo ello unido por el principio de coherencia, constituyendo un todo. Por otra parte, la enunciación es el proceso general que crea el enunciado, es decir, que ella consiste en el propio acto, por lo que "esto incluye al hablante, que hace funcionar el código lingüístico; al oyente, compañero en un diálogo; y algunas referencias al mundo compartido".[40] Asimismo, se incluye el contexto del enunciado, y además se encuentran formas lingüísticas como los pronombres, el tiempo verbal, la interrogación, etc. Sin embargo, invocando a Kerbrat-Orecchioni, indica que los lingüistas han reducido el concepto a solamente la relación del hablante con el producto del acto, las huellas en el enunciado del sujeto de la enunciación.

Sucede que el mismo Benveniste, sostiene Bordwell, distinguió entre aquellos enunciados que tenían marcas fuertes por parte del hablante, llamados deícticos (es decir, la intención de influir en el oyente con pronombres personales o posesivos, o nombres propios, o modo imperativo), al que denominó discurso; de aquellos otros que omiten marcas fuertes, y la identifica como historia (y en inglés, Bordwell establece la distinción entre story e history). Por ejemplo, y esto debe destacarse para lo que nos ocupa, sostiene que "en francés, histoire significa tanto 'relato' como 'historia'…y la

prosa de ficción y los escritos históricos proporcionan a Benveniste los principales ejemplos de histoire", por cuanto no hay narrador ya que nadie habla, porque los acontecimientos parecen contarse por sí solos.[41]

La argumentación precedente la considera necesaria para introducirse en la conceptualización de los teóricos del cine como discurso, como por ejemplo Metz. Sostiene que este autor dice que el cine tradicional se presenta como histoire porque borra las marcas de enunciación. Ahora bien,

Metz dice que esta impresión de histoire es una ilusión; el filme es discursivo, pero disimuladamente, pues se 'enmascara' como histoire. En una película tradicional, la cámara es un agente invisible del discurso, puesto que 'hace avanzar la historia y nos la muestra'. De hecho, Metz dice que nos identificamos con esta mirada todopoderosa e incluso tenemos la sensación de que el sujeto enunciante somos nosotros. Es como si esta película, que parece no tener narrador, la contáramos nosotros.[42]

Expresa Bordwell que los principios elaborados por Metz son un núcleo de premisas comunes para los críticos que pretenden elaborar análisis con base lingüística. Pero, desde su perspectiva, existen problemas para dicha fórmula. En primer término, que los críticos no han aclarado hasta qué grado "han refundido" sus conceptos. De esta forma, "cuando Metz afirma que un filme es enunciativo en lo que respecta a su influencia en el público, está transformando una condición necesaria de la definición de Benveniste en una condición suficiente para su aplicación al cine".[43] Todo hace suponer que Bordwell, a fin de elaborar una crítica a esta perspectiva, aplica un criterio estricto y cerrado en vez de uno amplio que considere la subjetividad de la acción de comunicar. En la interacción humana, la mayor parte de las acciones cuyo objeto es comunicar algo contienen una enorme variabilidad que no puede medirse como una regla matemática o axiomática. En concreto, con la idea de necesidad subordina lo que entiende un autor a una regla valorativa uniforme. Lo trabajado por Benveniste es un aporte que

estableció patrones analíticos, no verdades inexorables. Nada casualmente el mismo Bordwell cita a Kerbrat-Orecchioni, quien precisó y en algún aspecto circunscribió las categorías de Benveniste. En otras palabras, la peyorativa imagen de "refundido" de los conceptos, debería entenderse como ampliación. A esto debe añadirse el hecho de que Bordwell omite considerar, al establecer una diferenciación tan tajante entre la narración y la historia, que una película que establece un punto de partida con un narrador (por caso, Alejandro[44] de Oliver Stone) parte de un posicionamiento de un enunciador, que, sin embargo, es también construcción del director. Como postula Mitry, "poniendo una distancia temporal suficiente entre los sucesos y el narrador, el relato se convierte en una especie de discurso sobre el mundo donde los hechos son tomados por otros tantos elementos semánticos ante los cuales la lógica del referente ya no es imperativa".[45]

Por otra parte, un aspecto relevante del cuestionamiento de Bordwell se encuentra en que la distinción entre discurso e histoire se apoya fuertemente en la dificultad de identificar estos deícticos en la narración fílmica, y por ello, la complejidad de entenderla como discurso. Sin embargo, un posicionamiento un poco más rico de este problema lo plantean Gaudreault y Jost, cuando aclaran que, "en el caso del cine, las marcas de la subjetividad pueden a veces remitir a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis, mientras que, en otras ocasiones, trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un 'gran imaginador'".[46] Concluyen que, en última instancia, en el cine solo hay un uso enunciativo de los signos, y no mensajes enunciativos en sí,[47] que matiza la expresión llana de enunciado cuando vemos una imagen o sencuencia, pero no niega su capacidad expresiva. En consecuencia, según su modo de ver, la enunciación cinematográfica es

ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de 'soy cine' afirmado por los procedimientos al 'estoy en el cine'…¡La percepción de la enunciación cinematográfica está muy mal repartida! Varía según el

espectador, no solo en función de su conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino también de su edad, de su origen social y, quizás, y sobre todo, del período histórico en el que vive.[48]

En segundo lugar, Bordwell pretende marcar una contradicción en Metz, al sostener que "la declaración de Metz acerca de que el cine es discursivo por virtud de su intención y efectos, se aplicaría también a los textos de ficción e historia, actividades que Benveniste etiqueta inequívocamente como ejemplos de histoire".[49] Sostiene que Benveniste indica que si un texto borra todas las marcas de enunciación, lo llama pura y simplemente histoire. Pero no considera que la historia y la ficción están escritas, mientras que la intención y efectos del cine se elaboran gracias a una conjunción de expresiones artísticas: música, escenografía, relato o narración, entre otras, creando una síntesis diferente. Cuando se habla o se lee un libro no hay música que rodee los conceptos que se van formando en el lector o el oyente, por caso. Y además que, según el estilo, el montaje y el uso de la cámara pueden encontrarse —entendiendo en forma ampliada el concepto— ciertas marcas, aunque no se subordinen exactamente al texto de Benveniste. Parece que Bordwell profesa una especie de catolicismo lingüístico, en que la única interpretación y uso de los conceptos de Benveniste son los que él sostiene.

Otra crítica que plantea hacia la perspectiva de Metz es la de que confunde las marcas que establece el discurso (abiertas respecto a la relación hablante-oyente), con la propia enunciación (que incluye al hablante y al oyente). Sostiene "que el cine tradicional sea 'enunciativo' no lo hace automáticamente 'discursivo' en el sentido de Benveniste". Pero la crítica más fuerte la realiza cuando sostiene que en "una revisión más inverosímil, Metz traduce la actividad verbal (el objeto buscado por Benveniste) en una actividad óptica: si el filme 'me mira', es discursivo; si no, sigue siendo una histoire".[50] Y dado que, según Bordwell, Benveniste no prevé la posibilidad de que se engañe al oyente convirtiéndolo en enunciador o tampoco una histoire pueda hacer pensar que el lector crea que la ha inventado, asevera que Metz ha reescrito a Benveniste "y no precisamente para mejorarlo". Estos argumentos

reiteran la rigidez analítica de Bordwell, sin duda.

Y es que el nudo de su cuestionamiento, por lo menos en este punto, se encuentra en que no le resulta claro el porqué de la elección del modelo de Benveniste por sobre otros, a su entender, más elaborados y precisos. La duda nodal que plantea es: "¿Se supone que la lingüística ofrece una forma de someter el filme a una teoría general de la significación? ¿O bien la lingüística ofrece métodos de investigación que debemos adoptar? ¿O es la lingüística simplemente un depósito de analogías localizadas y sugerentes con respecto al proceso cinematográfico?".[51] La energía que despliega para desarmar los planteamientos que se apoyan en analogías lingüísticas para interpretar el acto de comunicación que pretenden los críticos solamente es comparable con el que acomete para elaborar su propia teoría.

El tercer orden de problemas que precisa se encuentra, a su modo de ver, cuando los teóricos pretenden hacer operativos los conceptos en casos concretos. Luego de realizar un largo detalle de distintos autores, concluye que "puesto que los cimientos de una teoría lingüística de la representación cinematográfica no se han establecido con firmeza, los críticos se han deslizado hacia hábitos que recuerdan las tendencias de la tradición mimética. La falta de una teoría clara de la enunciación lleva a un descubrimiento intuitivo, ad hoc, del discours".[52]

Desde una perspectiva menos peyorativa, una crítica a la perspectiva del cine como discurso ha sido bien elaborada por Ismail Xavier. Este autor plantea que

el discurso semiológico, incluso en su fase de inspiración estructuralista, se afirma como un discurso teórico de sostén de las diversas vanguardias y de ataque directo a las ilusiones del espejeamiento artístico y a las trampas del mensaje de sentido claro. En este aspecto, estos autores, así como otros en diferentes terrenos, nos ofrecen un ejemplo de cómo una interpretación específica de los principios y hechos del proyecto semiológico abre un nuevo flanco de ataque a la noción burguesa de representación.[53]

Esto lleva a que, en el terreno específico del cine, se abre un nuevo frente en contra del modelo de montaje (y construcción de la narración gracias a este montaje) clásico, y a la vez contra el proyecto que critica al 'realismo de la imagen' para proponer el regreso a la defensa del cine de montaje "bajo la égida de una noción de discursos como algo esencialmente producido por la manipulación de elementos".[54] Según este autor, algunas características de la semiología clásica estructuralista, en particular la idea central de que los códigos son omnipresentes y que los mensajes son opacos, sirvió en el contexto francés para que se disuelva la herencia fenomenológica de Bazin, Agel, Mitry, el primer Metz, para llevar los criterios de discusión sobre el cine a otro lugar. Como bien indica Xavier, "cuando el suelo baziniano es sacudido, es el vocabulario de las ciencias del lenguaje el que se afirma, retomado e inserto en la perspectiva de aquellos intelectuales y cineastas volcados hacia la defensa de un cine revolucionario dentro del contexto sociocultural francés, dinamizado vivamente por la revuelta de mayo".[55]

Xavier, sabia y prudentemente, ubica su emergencia en su contexto histórico y comprende sus necesidades e implicaciones. Es por ello que la cuestión de los "códigos de representación" y su subversión se relacionan íntimamente a la militancia política e ideológica. La semiología, el marxismo y el psicoanálisis se combinan para aproximar las nociones de código e ideología; y también para llevar la discusión a "un cine que incorpora un discurso sobre sus condiciones materiales de producción".[56] Hoy parece que toda esta discusión suena como "antigua". Es necesario que el péndulo retome estas discusiones. Dado que, como en el texto citado se sostiene, la ideología y el discurso poseen lazos profundos, volver a pensar los conceptos y los problemas desde esta perspectiva aparece como lógico.

La idea de narración en el film de Hollywood

Los sistemas de narración se han desarrollado con mucha anterioridad al cine, desde ya. Cualquier texto narrativo se encarga necesariamente de contar una historia, pero lo que hace diferente al cine de la literatura es que el primero "comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja".[57] Estos autores entienden que el relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, por lo que hay que tener en cuenta que existe un enunciador y un lector-espectador. Asimismo, que este 'texto' exige una 'gramática', a fin de que el espectador pueda comprender el orden tanto del relato como el de la historia; y además, una coherencia interna del conjunto del relato, para organizar los diversos factores (estilo del director, leyes del género, etc.). Este 'texto', aunque aparente lo contrario, es "cerrado" ya que tiene un determinado principio y un determinado final, materialmente limitado. Asumen entonces que el narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, junto a la idea de producción y de invención. Como idea general, se puede sintetizar la idea de narración fílmica con las palabras de Peña Ardid:

Matizando entonces la idea de la absoluta concreción de la imagen y de la inmediatez de su sentido, se puede afirmar, sin embargo, que la narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela, mientras que su ambigüedad es mayor cuanto intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes. Las ideas abstractas parecen formularse en el film a partir de representaciones concretas e individuales —otorgando a la imagen un valor simbólico—, o bien mediante el 'choque' entre dos o más planos —montaje 'de atracciones' de Eisenstein.[58]

Este tipo de elecciones, cuando se simplificaron al punto mínimo, y se estandarizaron, lograron crear un estilo que se ha dado en llamar la narración clásica de Hollywood. El modelo narrativo de Hollywood se fue desarrollando desde principios del siglo XX. Para tener una idea precisa, no debe obviarse que, como sostiene Peña

Ardid, la imagen “siempre representa algo, que ‘los personajes del film son inseparables del decorado’ y que el espacio, ‘al contrario de lo que sucede en el teatro o en la literatura, está siempre comprometido en la acción’; en otras palabras, la imagen fílmica, como la del cómic, es siempre al mismo tiempo narrativa y descriptiva”.[59] Esta lógica narrativa del cine clásico de Hollywood es analizada como un dispositivo firme y rígido por la mayoría de los autores.

Existen dos grandes tipos de interpretación sobre lo que es la narración en el cine. Una línea, sostenida por Metz y Aumont, entiende que las fronteras de lo narrativo se confunden con las del cine, por lo cual, el cine no narrativo ha de ser abstracto, desafiando la creación de formas. La otra línea, representada por ejemplo por Francois Jost, considera que en el cine la narración es un acto que vincula intenciones narrativas por parte del destinatario y operaciones de intelección por el espectador; algo así como un contrato entre sujetos que se disponen a narrar y ver una historia. Más cercana a esta segunda línea se encuentra Bordwell, quien apoyándose en teorías cognitivas, trata de comprender cómo el espectador construye la película.[60]

Según Bordwell, la narración de tipo clásica es una configuración específica con opciones normalizadas para representar una historia y a fin de manipular las posibilidades de argumento y estilo. A su modo de ver,

la película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes.[61]

De esta forma, se hace especial hincapié en lo que se denomina el star system (el uso de actores famosos, que puedan brindar un alto reconocimiento del público en lo que hace a la identificación de las características del actor y su personaje, y, por ende, una fuerte respuesta comercial); para lograr una historia articulada de forma tal que los estudiosos la han denominada la "historia canónica". Sostiene Bordwell que los manuales sobre el guión en Hollywood han insistido en una fórmula específica: "el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación".[62] Esta estructura es heredera del teatro, el romance popular y en especial, la novela corta de fines del siglo XIX.

El modelo clásico reunió tres elementos considerados básicos para producir un efecto en particular, que es el de mostrar al mundo como si lo filmado fuera nada más que una verdadera reproducción del mundo real en el que viven los espectadores. Estos tres elementos son, primero, el découpage clásico, que es el proceso por el cual se descompone el film en planos, secuencias y escenas (el plano se corresponde a cada toma de una escena, o sea que el plano es un segmento continuo de la imagen),[63] lo que determina también el lugar que ocupa la cámara en dicho proceso. El segundo elemento es el método de interpretación de los actores, con "principios naturalistas" y con preferencia a filmar en estudios (lo que implica también que los escenarios son funcionales a la modalidad naturalista buscada); tercero, la elección de historias con fórmulas muy convencionales y de fácil lectura.[64]

Esta fórmula logra el control total de la realidad creada-narrada, y a la vez oculta (o busca ocultar) todos los medios que se utilizaron para crear esa realidad.

En concreto, el modelo que elaboraron los Grandes Estudios de Hollywood funcionó como un sistemático "parecer verdadero" para ocultar o anular la existencia de un gran trabajo de construcción y elaboración, a fin de lograr la más exacta representación de lo que entendían como la realidad. De esta forma lo que se pretende es que el espectador se convenza de que se encuentran en contacto directo con el mundo representado, "como si todos los aparatos de lenguaje utilizados constituyesen un dispositivo transparente (el discurso

como naturaleza)".[65] Gracias a ello, la reproducción pretendida funciona, como instrumento retórico, esto es, la supuesta seriedad de la reconstrucción de los detalles pretende simbolizar un "respeto a la verdad", que tiende a ser aceptada para la totalidad de la película.[66] En consecuencia, el método permite que sobre la situación de evidente ficcionalización, aparezca un coeficiente de supuesta verdad que diluye "todo lo que la historia tiene de convencional, de simplificación y de falsa representación. La misma ecuación, se afirma: discurso = verdad".[67] Entonces, cabe agregar, que si la ficción pura se presenta como realista, cabe asumir como un hecho indudable que es la pretensión para un film de representación histórica, al realizarse con base en bibliografía específica. Como bien asegura este autor, durante el período de entreguerras, hablar de Hollywood era casi como hablar de cine "normal", es decir, el paradigma. Por ello

cuando me refiero a la producción industrial como sistema, no estoy pensando solo en la máquina industrial productora de filmes, sino en todo el aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre el tema) capaz de transmitir y difundir los principios y valores materializados en esa producción. Ese aparato discursivo tuvo un papel importante desde el momento de la implantación del cine, en las primeras décadas del siglo.[68]

Por este motivo, según el autor, la impronta establecida por semejante aparato de difusión ha establecido una norma genérica

con sede en California, en Cinecittá o en San Bernardo, ese modelo representa una convergencia radical entre la construcción de un discurso que se quiere transparente (efecto ventana/fluidez narrativa) y el modelo preciso de una doble máscara: para proponer una ideología como verdad, esa máscara se insinúa en la superficie de la pantalla (produciendo efectos ilusionistas), y se insinúa en la profundidad y la duración producidas por esos efectos (generando las convenciones del universo imaginario en el cual el espectador se

sumerge).[69]

El sostén de ello es el guión, por supuesto, porque no hay película sin guión. Por ello, para que confluya el estilo de filmación clásico con la historia, el guión debe mantener un conjunto de pautas estables. En primer lugar, la causalidad como principio unificador, ya que aún en el nivel denotativo "cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto".[70] Asimismo, es central la causalidad para la organización de los tiempos de la narración. Esta organización causal tiene, por lo general, dos grandes líneas de argumentación: una que implica un romance heterosexual, y otra que implica otra esfera que puede estar vinculada con el trabajo, la guerra, una búsqueda o una misión. Por supuesto que tiene un objetivo, obstáculos y un clímax que por lo general se encuentra al final. Estas dos esferas usualmente son interdependientes. En coincidencia con Xavier, Bordwell sostiene que, "hablando grosso modo, hay únicamente dos tipos de segmentos en Hollywood: 'las secuencias de montaje'… y las 'escenas'. La narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico…, que son las unidades de tiempo, espacio y acción".[71] Los límites de la secuencia se marcan por algún tipo de división estándar como el encadenado, el fundido, el puente sonoro, etc.

Con estos elementos (y otros más que hacen a cuestiones específicas), la narración que se conoce como clásica tiende a ser "omnisciente, altamente comunicativa, y solo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente 'lo que ocurrirá a continuación'), y raramente reconoce que se dirige al público".[72] Sin perjuicio de ciertas fórmulas ampliamente conocidas, tales como aquellas que le permiten al estilo clásico de narración ser construido de forma tal que respete los tiempos, la manipulación fílmica del espacio y la idea de que el espectador es como la cámara para ser omnipresente y omnisciente; es decir, un conjunto de reglas que pretenden ocultar que todo es una construcción tras la idea de que siempre estuvo ahí, Bordwell establece tres proposiciones generales para su precisión:

1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como

un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.

2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.

3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.[73]

Estas condiciones le permiten al espectador realizar operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares. La historia hollywoodense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas. Anteriormente se sostuvo que los espectadores, en tanto ciudadanos de Estados Unidos de América, concurren a ver una película de su propia historia con "competencias de decodificación determinadas culturalmente"[74] porque desde su infancia, al asistir a la escuela conocen un conjunto de proposiciones generales sobre su propio pasado, donde insertar y aceptar la historia que se les está contando. Estas competencias de decodificación fueron aprendidas y reproducidas por diferentes "aparatos" (la escuela, los días patrios, la imaginería oficial, etc.), entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participan de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores. En pocas palabras estas películas fueron un instrumento que usaba la memoria mediática de los espectadores para ratificar lo que en su universo simbólico era lo correcto, lo que de alguna forma se esperaba ver.

A esto se le debe añadir que los espectadores reciben la configuración del argumento y la historia en la mayoría de los casos, conforme los postulados de una historia canónica, de forma tal que conoce las figuras y funciones estilísticas más probables. Es por ello que "la motivación 'realista', de este modo, consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común…"[75] Esto es posible porque las normas de Hollywood le suministran al espectador expectativas que pueden medirse respecto a los indicios brindados por el filme. Esto determina que, como

sostiene Bordwell,

el sistema clásico no es ingenuo. Recuérdese que en circunstancias normales de exhibición, la velocidad y comprensión de un espectador está absolutamente controlada. La indicación de hipótesis probables, exclusivas y orientadas al suspense es una forma de ajustar la dramaturgia a las demandas de la situación de visionado. El espectador no necesita rebuscar muy hacia atrás en el filme, pues sus expectativas están dirigidas hacia el futuro. La exposición preliminar emplaza los esquemas rápidamente en su lugar, y la naturaleza radical de la mayoría de las hipótesis permite una rápida asimilación de la información. La redundancia mantiene la atención en las cuestiones inmediatas, mientras las prudentes ausencias de redundancia permiten posteriormente sorpresas menores. En su conjunto, la narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra.[76]

Esta falta de ingenuidad, este proceso de construcción ocultado que pretende mostrar al espectador un conjunto de procesos y problemas para los cuales ya se encuentra pre constituido, se montan sobre otro conjunto que es semiótico y particularmente discursivo, en términos sociales, que merecen ser tratados.

Traducción intersemiótica y discurso social en los filmes de Hollywood

¿Qué es lo que unifica los tres apartados anteriores? El discurso. En consecuencia, si se asume la existencia de una “discursivización fílmica”, habría

dos capas superpuestas de narratividad. La primera, derivada de las

labores de la producción, encuadre y puesta en escena, es lo que Gaudreault y Jost denominaron la mostración. La segunda capa, de nivel superior a la mostración, equivale a la misma narración y "de esta actividad de encadenamiento que es el montaje emanaría ese proceso al que han terminado en un segundo tiempo (es decir, tras el descubrimiento del procedimiento del cinematógrafo), por dedicarse los cineastas para relatar sus historias".[77] Esta se apoya en una segunda capa de articulación, que es la articulación entre plano y plano.

En esta línea de análisis, la siguiente discursividad ha de hallarse en la representación histórica, tal como se desarrolló en el primer apartado del presente. Allí se concluyó que lo aseverado como inobjetable en la escritura de la Historia (la supuesta "verdad" que transmite la fuente histórica), es un hecho de discurso, y que su escritura es una expresión mediada por recursos estilísticos, de la percepción abstracta que efectúa el historiador. Como primera aproximación a la síntesis valga la idea de Monterde de doble representación en el cine histórico, ya que éste se caracteriza

no tanto porque el objeto de su discurso —bajo la forma de una representación— pertenezca al pasado, como por el hecho de que, para acceder a él, haya que transitar otra forma de representación que conocemos con el nombre de Historia. Representación, pues, de una representación o puesta en escena de una previa escenificación, el cine histórico es —como señala acertadamente Javier Maqua— a la vez impúdico e inocente.[78]

El autor, entonces, aclara que es imprescindible analizar las condiciones de verosimilitud del cine histórico, a fin de garantizar el éxito de la representación. Sin embargo, cabe acotar que es una verosimilitud compleja porque parte de la fusión de dos discursos (el cinematográfico y el histórico), cada cual con sus particularidades y problemas. En consecuencia, si bien todo hace suponer como verdadero y real a lo representado, la cámara no es un punto de vista objetivo que toma un conjunto de documentos históricos, sino que selecciona un particular conjunto de hechos, los

que previamente el guionista y el director recogieron y elevaron a la categoría de representativos, a fin de efectuar una mirada, establecer una perspectiva de la narración. Pero esos hechos llegaron a serlo en tanto alguien estimó que eran merecedores de registro y decidió escribirlo, con palabras y reglas de construcción gramatical y estilística. Nótese la cantidad de niveles en que se inscribe la discursividad del problema: es discursiva la fuente y es discursivo el texto histórico. Ello es tomado por un nuevo lenguaje (el del cine), con sus propias gramáticas y normas, y re-representado. Esta complejidad se comprende en tanto que, tal como se desarrolló en el apartado previo, esta selección efectuada por el director y el guionista se apoya en un nuevo aparato del discurso, que es la normativa de la narración fílmica. En el caso que nos ocupa, la narración clásica del cine de Hollywood. A esto, ha de añadirse un nuevo problema, muy bien delimitado por Monterde:

simplemente se trata de apercibirse de que la relación analógica implica una intervención de dos polos, por lo que no todo consiste en el grado de realismo de la representación, en la correspondencia entre el referente tomado y su reformalización propuesta, sino que también depende de las ideas del receptor —aquí del espectador— sobre la configuración formal e ideológica del pasado, así como en su criterio de idoneidad respecto al modelo representativo propuesto. De ahí que hablar del realismo histórico… remite a una idea de la Historia y a una habituación a ciertas maneras de representarla.[79]

Esta idea de la Historia y la forma en que, en principio, es receptada por el espectador merecería un doble tratamiento. Por un lado, las fórmulas aplicadas por el espectador en la modalidad de la narración clásica que desarrolla ampliamente Bordwell[80]; por el otro, el conjunto de conocimientos previos que posee el espectador (algunos de ellos han sido indicados en el apartado anterior).[81]

Esta narración clásica se organiza, asimismo, gracias al conocimiento acumulado, tanto histórico como fílmico. Aquí es donde aparece para el cine de representación histórica el concepto

de traducción intersemiótica, entendida ésta como la trasposición de un significado de un sistema semiótico al lenguaje cinematográfico. Puede ser una traducción simbólica (como el acuerdo preexistente de la lectura más el reconocimiento de la relación por la existencia ya de reglas); puede ser una icónica (gracias a una semejanza más o menos existente, al estar presente en ambos sistemas semióticos) y una traducción indical (o sea, una relación directa entre el objeto y su representación material, conocida con anterioridad por el sujeto que decodifica).[82]

Entonces desde la fuente original, al escrito histórico y su reconstrucción fílmica tenemos traducciones de sistemas semióticos de una complejidad creciente. Es evidente que el quehacer historiográfico ha variado con el paso de los siglos, de forma tal que debería tenerse presente que la misma "construcción" de una fuente se rige por patrones y cosmovisiones particulares de la época de su elaboración, en primer término. Esto es, no resulta concebible que una tabla de arcilla que registró cantidades de ganado, por ejemplo, sea pensada como una crónica medieval, destinada a dejar registro de los actos heroicos de los reyes. Los historiadores concurren a dichas fuentes históricas, pero las inquieren con fórmulas que han venido modificándose a lo largo del tiempo, desnudando en primer término sus diferencias de objeto, pero a la vez, reflexionando sobre ellas e intentando ponerlas en un orden o una lógica que no puede evitar ser textual de alguna forma. O sea, un trabajo discursivo de re-presentación. Ahora bien, en el cine se toman aquellas y éstos para elaborar un nivel diferente en términos semióticos, de re-re-presentación, que es lo que se ha venido discutiendo hasta aquí.

Xavier destaca que el grupo francés Cinéthique, al abogar por una perspectiva analítica denominada "dispositivo", llegó a la conclusión de que un sistema de representación —dan el ejemplo de la perspectiva en el Quatrocento— produce imágenes que son cómplices ideológicas de la ideología dominante, porque construye una representación espacial de acuerdo con los artificios históricamente determinados. Esto es, un sistema cualquiera de representación ha sido instaurado en determinado momento histórico, y por ello, no es una visión objetiva sino una representación que un determinado grupo social elaboró de él, dotado con ciertas y particulares estructuras mentales.[83]

Los teóricos del Dispositivo aportan un elemento determinante para los supuestos con los que se viene trabajando, dado que el cine clásico de Hollywood, en particular, el de representación histórica, ha buscado sistemáticamente garantizarle al espectador que lo que ve es la realidad. Sin embargo,

si ante la imagen cinematográfica, ocurre la famosa 'impresión de realidad', esto se debe a que ella reproduce los códigos que definen la 'objetividad visual' según la cultura dominante en nuestra sociedad; lo que implica decir que la reproducción fotográfica es 'objetiva' justamente porque es resultado de un aparato construido para confirmar nuestra noción ideológica de objetividad visual… Por lo tanto, la 'impresión de realidad' en el cine, en el fondo, no es más que la celebración de una forma ideológica de representación del espacio-tiempo elaborada históricamente…"[84]

Todo lo hasta aquí apuntado busca poner en evidencia que si el cine y la historia son construcciones discursivas que pretenden la re-presentación, cabe concluir que es posible elaborar cine histórico con similares pretensiones que las de un libro histórico, aunque con diferentes reglas (no se puede citar al pie o hacer una contrastación bibliográfica, como pretenden algunos historiadores académicos). Honestamente, vale aclarar que esta idea fue expresada hace ya mucho por Robert Rosenstone. Sin embargo, sus intuitivas aproximaciones a los problemas aquí analizados no mostraban con claridad la complejidad de los inconvenientes analíticos, como así tampoco se propuso desmenuzar las cuestiones constitutivas de dichos inconvenientes. Este investigador marcó que se necesitaba concebir nuevas reglas para el desarrollo y comprensión de los films históricos. Por esto, comprender o desarrollar estas reglas implica que se debe tener presente que la escritura o registro de la fuente es un hecho del discurso, que la escritura de la Historia es un hecho del discurso y que el cine tiene, por su parte, un discurso expresivo que no cumple ni con pautas gramaticales ni con pautas de la retórica tradicional, aunque sí tiene su retórica y su particular gramática.

La consecuencia de todo ello es que el análisis de una película histórica merece todos estos niveles de reflexión, a fin de ajustar el análisis a la real capacidad expresiva de la misma.

▪

[1] Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Buenos Aires: Paidós, 2011, págs. 209-210. El propio Roland Barthes entiende que los textos son "producciones perpetuas, enunciaciones a través de las cuales el sujeto continúa debatiéndose".

[2] Como una aproximación puede decirse que la de Hjelmslev, la de Pierce y la de Greimas, sin perjuicio de otras, como la de Eco o Fabbri.

[3] Eliseo Verón, "El sentido como producción discursiva". En Eliseo Verón, La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad, Buenos Aires: Gedisa, 1998, pág. 126.

[4] Eliseo Verón, Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización, Buenos Aires: Ediciones del CBC, 1995, pág. 46. Y es que en la producción de sentido no se trata de objetos significantes homogéneos: "en los discursos sociales, hay siempre diversas materias, y por lo tanto, diversos niveles de codificación que operan simultáneamente: imagen-texto; imagen-palabra-texto-sentido; palabra-comportamiento-gestualidad, etc. Esos 'paquetes' significantes complejos son los que recorren las redes sociales de sentido". Op. cit., pág. 47.

[5] Paul Veyne, Cómo se escribe la Historia, Madrid: Alianza Editorial, 1984; Michel de Certau, La escritura de la Historia; México: Universidad Iberoamericana, 1993; Hayden White, Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, México: FCE, 1992.

[6] Roger Chartier, La historia o la lectura del tiempo, Barcelona, Gedisa, 2007, pág. 22.

[7] Roland Barthes, “El discurso de la Historia”. En El susurro del lenguaje, Barcelona: Paidós, 1987, pág. 174.

[8] Idem, pág. 174.

[9] Ibid, pág. 174.

[10] Ibidem, pág. 175.

[11] Michel de Certeau, La escritura de la Historia…, op. cit., pág. 60.

[12] Idem, pág. 102.

[13] Ibidem, pág. 103.

[14] Ibidem, pág. 63.

[15] Ibidem, pág. 110.

[16] Paul Veyne, Como se escribe…, op. cit, pág. 14.

[17] Idem, pág. 19.

[18] Ibidem, pág. 34.

[19] Ibidem, pág. 35. Y aclara poco más adelante: “el objeto de estudio no es nunca la totalidad de los fenómenos observables en un tiempo y espacio dados, sino únicamente algunos aspectos que hemos elegido; la misma situación espacio-temporal puede contener, según la cuestión de que se trate, varios objetos de estudio diferentes” (pág. 36).

[20] Hayden White, Metahistoria…, op. cit., pág. 9.

[21] En la argumentación formal, observa los modos formismo, organicismo, mecanicismo y contextualismo; en la explicación por la trama, la novela, la comedia, la tragedia y la sátira; y en la explicación por la implicación ideológica, el anarquismo, el conservadurismo, el radicalismo y el liberalismo. En Idem, pág. 9.

[22] Ibidem, pág. 10.

[23] Sostiene Barthes que en la literatura realista la acumulación de

descripción de detalles no cumple más que un papel de notación sin una función específica para el relato, más que agregar una información inevitable y sin profundo significado. En Roland Barthes, “El efecto de realidad”, en AAVV, Lo verosímil, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 95. Se ha reproducido en Roland Barthes, El susurro del lenguaje, Barcelona: Paidós, 1987. Entonces no importa la no funcionalidad de uno o más detalles, ya que denota ‘lo que ha ocurrido’, y por ello, sostiene Barthes, “lo real se vuelve la justificación suficiente del decir”. En op. cit., pág. 99.

[24] Hayden White, Metahistoria…, op. cit., pág. 11.

[25] Hayden White, “El discurso de la historia” (1979), en Hayden White, La ficción de la narrativa, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, pág. 357.

[26] Idem, pág. 359.

[27] “Para probar que era un arte, era preciso dotarlo de un lenguaje específico, diferente del de la literatura o el teatro. Pero atribuirle un lenguaje, era correr el riesgo de fijar sus estructuras, de deslizarse del nivel del lenguaje al de la gramática; por eso, la utilización del ‘lenguaje’ a propósito del cine, en razón del carácter tan impreciso de la palabra, ha dado lugar a múltiples malentendidos, que jalonan la historia de la teoría del cine hasta hoy y encuentran su formulación en los pensamientos de ‘cine-lengua’, gramática del cine, ‘cine-estilístico’, retórica fílmica, etcétera”, en Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, Estética del cine…, op. cit., pág. 159.

[28] Idem, pág. 175.

[29] Ibidem, pág. 175.

[30] Jean Mitry, Estética y psicología del cine I. Las estructuras, Madrid: Siglo XXI, 2002 (1ª. Ed. español, 1978; 1ª. Ed. Francés, 1963), pág. 52.

[31] Idem, pág. 59.

[32] Ibidem, pág. 59.

[33] Jean Mitry, La semiología, en tela de juicio, Madrid: Akal, 1990, pág. 27.

[34] Christian Metz, “El cine, ¿lengua o lenguaje?”, en Christian Metz, Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Volumen 1, Barcelona: Paidós, 2002.

[35] Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, Nuevos conceptos de la teoría del cine, Barcelona: Paidós, 1999, pág. 54.

[36] Idem, pág. 54.

[37] Christian Metz, El cine…, op. cit., pág. 104.

[38] Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, Nuevos conceptos…, op. cit., pág. 57.

[39] Idem, pág. 57 (Cursiva mía). Y es que el lenguaje “selecciona y combina fonemas y morfemas para crear oraciones; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar sintagmas, es decir, unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente”. En Ibidem, pág. 57.

[40] David Bordwell, La narración en el cine de ficción, Barcelona: Paidós, 1996, pág. 21.

[41] Idem.

[42] Ibidem, pág. 22.

[43] Ibid., pág. 23.

[44] “Alexander” (2004) de Oliver Stone. Estelarizada por Collin Farrel, Anthony Hopkins y Rosario Dawson.

[45]Jean Mitry, La semiología.., op. cit., pág. 112.

[46] André Gauderault y Francois Jost, El relato cinematográfico, Barcelona: Paidós, 1995, pág. 51.

[47] Idem, pág. 52.

[48] Ibid, págs. 52-53.

[49] David Bordwell, La narración…, pág. 23.

[50] Ibid.

[51] Ibid.

[52] Idem, pág. 24. Ello sin perjuicio de la continuidad de despiadadas críticas a Metz, como por ejemplo: "Metz, sin inmutarse lo más mínimo, antropoformiza la cámara al describir el modo en que las películas tradicionales encubren al discours. En su explicación, los personajes miran, y la cámara los 'mira' mirar". En ibid.

[53] Ismail Xavier, El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia, Buenos Aires: Manantial, 2008, pág. 194.

[54] Idem.

[55] Ibidem.

[56] Ibid.

[57] Jacques Aumont; Alain Bergala; Michel Marie y Marc Vernet, Estética del cine…, pág. 106.

[58] Carmen Peña-Ardid, Literatura y cine. Una aproximación comparativa, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 163.

[59] Idem, pág. 169.

[60] Eduardo A. Russo, Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia, Buenos Aires, Paidós, 2005 (2da. reimpresión), pág. 177.

[61] David Bordwell. La narración…, pág. 157.

[62] Idem.

[63] Ismail Xavier. El discurso cinematográfico…, op. cit., pág. 37.

[64] Idem, pág. 55.

[65] Ibid, pág. 56.

[66] Ibid, pág. 57. Alberto González Pascual, citando un estudio de Robert Kolker (A cinema of loneliness, de 1987), sostiene que la forma y la estructura de los filmes americanos producen mayoritariamente imágenes y narrativas que responden o dan forma a las necesidades ideológicas actuales, ofreciendo a la audiencia una especie de seguro ideológico. De esta forma los espectadores se encuentran más que confortables, ya que este tipo de filmes –refiere a Rescatando al soldado Ryan, es decir, cine de tipo histórico– "crean para la sociedad que los consume unos confortables sustitutos de un mundo cruel. Y cuando se muestra la crueldad, esta siempre es subyugada por la moral heroica del sistema político dominante del mundo". Alberto González Pascual, Ideología en el cine estadounidense (1990-2003), Madrid: Fundamentos, 2010, pág. 69.

[67] Ismail Xavier. El discurso cinematográfico…, op. cit., pág. 56.

[68] Ibid, pág. 60.

[69] Ismail Xavier. El discurso cinematográfico…, pág. 62.

[70] David Bordwell. La narración…, pág. 157.

[71] Idem, pág. 158.

[72] Ibid. Aclara Bordwell: "Al final del argumento, la narración puede de nuevo reconocer su conciencia de un público (reaparece la música no diegética, los personajes miran hacia la cámara o cierran una puerta en nuestras narices), su omnisciencia (por ejemplo, la cámara se retira en un plano largo), y su comunicabilidad (ahora lo sabemos todo). La narración clásica no es, pues, igualmente 'invisible' en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme". En ibid, pág. 160.

[73] Idem, págs. 163-164.

[74] Alfredo Tenoch Cid Jurado, "El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico"; en Revista Semióticas del cine; Maracaibo,

colección de Semiótica Latinoamericana nro. 5: Semióticas del Cine, 2007, pág. 42.

[75] David Bordwell. La narración…, pág. 165.

[76] Idem, pág. 166

[77] André Gaudreault y Francois Jost. El relato cinematográfico…, op. cit., pág. 63.

[78] José Enrique Monterde. Cine, Historia y Enseñanza; Barcelona, Laia, 1986, pág. 70.

[79] Idem, pág. 95.

[80] David Bordwell. La narración…, op. cit.

[81] Se desarrolla más profundamente en "¿Es aceptable la representación del pasado en las películas históricas?".

[82] Alfredo Tenoch Cid Jurado. "El desembarco de Normandía…", op. cit., pág. 46 y ss.

[83] Ismail Xavier. El discurso cinematográfico…, pág. 202.

[84] Idem. Un poco más adelante, el autor amplía las implicaciones de esta perspectiva siguiendo a Baudry, cuando se analiza al sistema de découpage clásico, ya que "este sistema tiene como función impedir que se instale una ruptura en la relación entre el sujeto (trascendental) y el mundo percibido. Es necesario que este mundo se presente 'pleno de sentido' y unificado; es necesario que la representación ofrezca a la conciencia la ilusión de que sus operaciones de síntesis, que imponen una continuidad y una finalidad a las cosas, son esencialmente 'objetivas'. Y la continuidad narrativa del cine clásico es el gran monumento erigido para la satisfacción de esas necesidades…". En Xavier, op. cit., pág. 204. Otra perspectiva del grupo Cinéthique, en Eduardo Russo, El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea, Buenos Aires, Manantial, 2008, págs. 68 y ss.

5

Trasposición y cine histórico

La trasposición o, antiguamente, adaptación ha sido entendida tradicionalmente como el mecanismo gracias al cual una obra literaria era reconfigurada para ser llevada al cine. Desde ya es un ámbito de trabajo para los especializados en las letras, en el cual no existe un fuerte consenso acerca de los principales instrumentos teóricos para realizar un análisis. Es decir, es un campo poco desarrollado, más allá de expresiones individuales que analizan determinadas obras (novelas hacia el cine), sin elaborar especiales pautas de trabajo.

En lo que hace al cine histórico es casi nula la reflexión al respecto, a excepción de la experiencia personal que narra Rosenstone con relación a la película Reds, que parte del texto Diez días que conmovieron al mundo de John Reed[1] en particular, para protestar sobre ciertos problemas y anacronismos que surgieron en el film y la poca atención que le prestaron a él como asesor histórico. Es preciso destacar que, tal como informan aquellos historiadores que tomaron el riesgo de asesorar en grandes producciones comerciales, los problemas de tipo académico (precisión y/o exactitud en la reproducción del escenario, vestuario o palabras dichas por el o los personajes), en muchas oportunidades contrastaban fuertemente con las necesidades de producción o de la historia narrada. Cuestiones tales como la forma de expresar o representar la personalidad, el carisma o el tipo de lenguaje empleado por ciertos actores históricos relevantes han generado tensiones determinantes entre el asesor y la producción del film.

Este capítulo propone efectuar una mirada sobre textos originarios de teoría literaria sobre la trasposición, para luego realizar una mirada sobre lo que puede entenderse que se ha hecho como

mecanismos de trasposición al cine histórico. Esto es, efectúa una mirada hacia atrás, sin proponerse elaborar pautas teóricas al respecto.

I

Una primera aproximación al concepto puede encontrarse en la definición brindada por Bermúdez, quien sostiene que "se podría definir a la trasposición semiótica como la operación social por el cual una obra o género cambian de soporte y/o de sistema de signos", aclarando que la remake (en el caso del cine) o versión (en el de la literatura) es el "más acá de la trasposición, ya que no hay cambio de soporte y la obra nace bajo las mismas operaciones constitutivas".[2] Tradicionalmente se consideraba que pasar del libro (novela o cuento) a otro soporte llevaba de por sí una pérdida, tal como dice Steimberg, ya que una primera mirada crítica sobre los efectos "de tales procesamientos desembocó en la convicción acerca de una pérdida histórica; así se advirtieron oscuridades y empobrecimientos característicos en la sustracción de relatos o paisajes de la literatura por el cine o la narración televisiva, y no al revés".[3] Esta reacción es consecuencia de la no exactitud de lo que está escrito con respecto a lo que puede expresarse a través de la particular síntesis que provee el cine o la televisión. De esta forma,

el malestar ante el pasaje de la literatura asentada en el libro a un 'arte combinada' se concretó clásicamente en la denuncia del daño sufrido por una palabra de la que se creyó que podía aspirar a la transparencia, a la remoción de toda materia que se interpusiera entre la lectura social y sus poderes descriptivos y expresivos. Más tarde, se agregó a ese malestar la sensación de empobrecimiento generada por la pérdida de la multiplicidad de sentidos del texto literario, anclado con el cine, la historieta o el video por la relación entre materias significantes diversas, que angosta el campo retórico de cada una para hacer posible la reversibilidad de una constante traducción a dos puntas.[4]

Esta perspectiva se sostuvo en la mirada ingenua sobre el lenguaje verbal, gracias a la cual se entendía que éste transparenta la realidad y no la construye; asimismo, que la síntesis generada por el lenguaje visual impone que se limite el imaginario individual (cuando se lee un libro) a un imaginario de tipo colectivo.[5] Sin embargo, a lo largo del tiempo se han desarrollado dos grandes tipos de modalidades para efectuar el pasaje, esto es, de la obra literaria al guión. La primera, como establece Bejarano Petersen, es la adaptativa;[6] la segunda, la traspositiva. Mientras que la primera posee un trasfondo asentado en la fidelidad, en la segunda se asume la imposibilidad de esta fidelidad, y por ello, se busca el respeto de la esencia a fin de hablar de apropiaciones e interpretaciones.[7]

En un principio, la trasposición como traición ha marcado la evolución de la literatura y sus vínculos con el mercado, sostiene Wolf, de forma tal que "la industria del cine estadounidense inventó una categoría de guionista que se distingue entre la selva de nomenclaturas y jerarquías: el adapter…". Esa modalidad parte de una lógica de mercado que considera que puede existir algo así como un "especialista en trasposiciones", reduciendo toda su tarea a una acción "meramente quirúrgica que se ocupa de intervenir sobre la obra literaria trasladando como sea… un texto literario a un guión cinematográfico".[8] Es ampliamente conocido el hecho de que durante el momento de implantación del llamado modelo clásico de Hollywood, se han escrito "innumerables libros en Estados Unidos desde el período de la primera guerra, dedicados a exponer con claridad las reglas correctas para la elaboración de un guión dentro de los principios aquí comentados".[9]

Peña Ardid ha dejado claro que, si bien en un principio se buscó, desde el cine, obtener un reconocimiento intelectual del que carecía gracias al uso de la literatura, alejándose por ello de explotar sus capacidades expresivas, en concreto "el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas 'deshomogéneos' en sus

materias significantes".[10]

Bejarano Petersen aclara, partiendo de su lectura de Seger, que "la adaptación es un original nuevo", ya que el adaptador elimina todo aquello que no es drama, gracias a lo cual al final permanece la esencia del drama originario de otro material.[11] La crítica de Bejarano Petersen a esta perspectiva es que "confunde permanentemente especificidades semióticas con tradiciones estéticas", ya que provoca un efecto que entiende como autoritario por cuanto los posibles estéticos se disuelven bajo la normativa de un cine que, en la búsqueda del éxito comercial, introduce una imagen muy recortada de sus capacidades expresivas y las potencialidades de los espectadores.[12]

Bermúdez asevera que todo pasaje de uno a otro postula una específica producción de sentido, ya que de alguna forma resignifica la obra traspuesta; y esta resignificación se encuentra determinada por factores semiológicos y materiales de carácter forzoso, ya que implica un cambio de lenguaje y de dispositivo.[13]

II

Es evidente que la posición "traspositiva" ha ganado terreno, dejando atrás las perspectivas rígidas que postulaban la eventual pérdida de contenido o sentido. De esta forma, Bejarano Petersen ha efectuado una síntesis de la labor de F. Vanoye, quien plantea que el trabajo sobre la obra fuente tiene tres grandes niveles. El primero es de los problemas técnicos, es decir, el estudio de los cambios que implican la relación entre sistemas semióticos diferentes; el segundo es el de las opciones estilísticas, que implica las diferencias y similitudes posibles junto a la de la resolución narrativa, entendidas como estrategias junto a los mecanismos básicos de la trasposición; finalmente, el tercero es el del proceso de apropiación, que refiere a los cambios en las coordenadas espacio-temporales.[14] En este marco, Steimberg sostuvo que en cada trasposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra traspuesta. Esa resignificación "recorre generalmente alguno de los dos caminos

que son también los habituales de la crítica". En pocas palabras, postula que está la mirada que privilegia el tema, y está la mirada que respeta los rasgos retóricos.[15] Desde este lugar, habría consenso en la bibliografía especializada en que la trasposición se define en torno a una concepción transtextual, entendida como "la relación manifiesta o implícita que pone en relación un texto con otro u otros".[16] Es decir que según esta perspectiva todo texto parte de otro texto y, por ello, la trasposición puede ser pensada como un modo posible de relación entre textos. De esta forma, puede coincidirse con que "toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos; nunca llega a ellos en estado de pureza extrasemiótica. Aun la referencia a un estado particular del imaginario individual o social implica, en relación con la lectura, el recorte de un determinado texto, y su relación con un área textual externa a él".[17]

En esta fórmula puede asumirse lo planteado por Wolf, que sostiene que existen grados en cualquier trabajo de trasposición, ya que ésta, según su perspectiva, es "olvidar recordando", oxímoron que se propone dar cuenta de la paradoja de que lo que preexiste desaparezca permaneciendo; o como hace un cirujano, cuando se efectúa un trabajo de trasposición los directores o guionistas "deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes. Y el resultado es siempre un otro cuerpo, diferente, pero que lleva siempre las marcas o cicatrices en su renacimiento".[18]

Una trasposición es una versión de otra cosa, es decir, una mirada posible como muchas otras posibles. Valga como ejemplo las diferentes versiones de Drácula, de Bram Stoker. Aún reduciendo las opciones a las que intentaron trabajarla seriamente, se puede concluir que cada una de ellas efectuó un recorte especial para efectuar la mirada sobre el vampiro más famoso. De esta forma, se asume que las versiones son miradas de alguna forma interesadas en obtener un sentido, y "también es verdad que toda interpretación supone una apropiación de aquello de lo que se infieren cualidades y sentidos".[19] Ello, sin perjuicio de las remodificaciones que puedan producirse conforme el "espíritu de época", o en otras palabras, el contexto de producción de un film, que incidirá sobre las líneas de trabajo.

De esta manera existe la lectura adecuada, esto es, efectúa un proceso por el cual no afecta el desarrollo de la trama respetando el orden del argumento; está la fidelidad insignificante, por la cual el trabajo pretende trasponer fielmente pero no logró el espesor análogo que justifique el esfuerzo, con una laboriosidad equívoca, "que no consigue pensar en la literatura ni consigue pensar en el cine, que ve ambas disciplinas como vehículos, como receptáculos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica".[20] También está la lectura inadecuada, donde lo que se advierte es una asimetría de lecturas o interpretaciones del libro que sirvió de origen al filme; asimismo, se advierte la intersección de universos: el escritor y el director como autores, gracias a la cual se postula una vinculación de distintos ámbitos, donde el que lee una obra literaria encuentra ciertas resonancias, producto de las afinidades del mundo del autor y el del cineasta. Se encuentra también la relectura: el texto reinventado, cuando una obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta, trazando de esta forma la mayor distancia posible con la palabra fidelidad. Finalmente se encuentra la trasposición encubierta: las versiones no declaradas, en las que posiblemente se adoptaron zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en los postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, sin seguir necesariamente la trama de la obra literaria.[21]

Todas estas variantes tienen como trasfondo el hecho de que al partir de un texto literario se construye otro texto, perdiendo ante el primero o reinventándolo, pero siempre con la lógica de la transtextualidad. Sin embargo, si bien este concepto es útil para comprender el pasaje de un texto a otro, entendiendo ambas producciones (la literaria y la fílmica) como textos, resulta más preciso el de traducción intersemiótica para el caso que nos ocupa. Elaborado en su origen por Roman Jakobson, es potenciado por Cid Jurado cuando lo define como "la trasposición de un significado de un sistema semiótico como la literatura, el cómic, la poesía, el mito, al lenguaje cinematográfico".[22] Para su elaboración Cid Jurado asume el concepto de símbolo de Jakobson con el objetivo de sostener que es consecuencia de una convención social de lectura, pues todo símbolo se encuentra circunscrito a un significado general que permite su identificación, sin perjuicio de la materia

significante en la que se apoya (film, texto, dibujo, etc.). Por ello,

las condiciones necesarias para una traducción entre sistemas típica de la intersemiótica, generan un tipo de transmutación que se explica por medio de la 'remodificación' de los signos lingüísticos textualizados en códigos no lingüísticos (en el caso del cine, visuales), circunscritos por las condiciones de enunciación tales de sobreponer lecturas inicialmente ajenas a las previstas en su origen.[23]

Esta remodificación supone una pérdida y a la vez adquisición de significado de forma controlada —y también incontrolada— por parte del productor de textos. Finalmente, esa adquisición se transforma en un proceso abierto de interpretación durante la fase de la recepción.

Pero sería un error considerar que esta práctica intersemiótica ha sido generada solamente por un artista, o por un conjunto de personas que trabajan cooperativamente, y que como conclusión de su labor, puede elaborarse un texto novedoso. Es novedoso pero a la vez es social, es decir, no se sale del proceso social en el que se encuentra inmerso y, por ello, la individualidad o el grupo forman parte del gran agregado social del cual forman parte. Como ya se ha dicho, Verón ha establecido que toda producción de sentido es necesariamente social; lo que asimismo acompaña al hecho de que todo fenómeno es un proceso de producción de sentido. Escribir historia es un hecho individual, en su caso, pero también es un proceso social con alguna fórmula que permite su elaboración; y hacer una película histórica también es social porque surge gracias al conocimiento social acumulado por décadas.[24]

III

Con lo desarrollado hasta aquí se puede comenzar a reflexionar sobre qué se ha visto hasta el momento en lo que podría llamarse la trasposición de un texto histórico a un film. En primer término corresponde analizar lo elaborado por Robert Rosenstone, ya que, aún sin hacerlo explícito, una parte sustancial de sus estudios refieren a la forma fílmica de la trasposición de hechos o textos históricos. En primer término destaca que el mayor problema ante el "pasado en imágenes" se encuentra en la naturaleza y necesidades del medio audiovisual. Si bien no desprecia los inconvenientes generados por el exceso de ficción o las transgresiones del cine sobre la concepción de la Historia, el mayor de los cuestionamientos se encuentra en la tendencia a comprimir el pasado, para convertirlo en algo cerrado, con una explicación lineal e interpretación exclusiva de una única caracterización de los acontecimientos; ya que de esta forma se rechaza (aunque mejor estaría decir 'deja de lado u obvia') la complejidad de causas, y por ello, se excluye (o evita o simplifica) la sutileza del discurso histórico. En suma, la gran duda de Rosenstone es qué tipo de conocimiento construye un film, y en particular, si ese conocimiento es válido.[25]

En lo que hace al fenómeno del pasaje del texto al film, Rosenstone claramente se inclina hacia la perspectiva traspositiva (tal como la postulara Bejarano Petersen), cuando sostiene que "la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes".[26] Refiriéndose a películas tales como Tiempos de gloria[27] da una pauta de su concepción de la representación histórica en el cine, al sostener que

tanto el mobiliario como otros elementos son representaciones aproximadas. Lo que nos dicen es: 'así, más o menos, era una habitación en 1862; éstos eran los objetos que debía haber en la habitación; así es como debía ser el entrenamiento de los soldados y las batallas en las que participaron tenían que parecerse a las que mostramos.' La conclusión es que la necesidad que la cámara tiene de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua implicará grandes dosis de invención en los films históricos.[28]

Esto es más claro cuando habla de los personajes. Es obvio que el personaje histórico no es el actor, máxime si por ejemplo se intenta representar con el personaje/actor a un exponente de una clase social, como un obrero o un burgués, por cuanto para el autor la ficción es doble: "así es como este tipo de persona (que nosotros hemos creado) era, se movía y hablaba". En concreto, lo único que el film puede hacer es brindar una idea aproximada de cómo ese o esos personajes se comportaban. Por ello no le cabe más que concluir que no es posible la precisión que postula un libro (aunque en la actualidad también esta particularidad ha sido cuestionada), y por ello, aceptar la ficción como convención, "que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles, de cientos de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados. A este tipo de convención también la podemos llamar condensación".[29]

Debe destacarse que el planteamiento precedente puede tener ciertas limitaciones cuando la referencia es hacia lo que se ha dado en llamar la historia reciente. La increíble ampliación de documentación y fuentes que ha producido el siglo XX, en particular para el caso que aquí se trata de las imágenes, grabaciones sonoras y fílmicas, permite una aproximación más certera a la construcción de un personaje, como por ejemplo el de Malcom X.[30] Sin embargo, más allá de la certeza en la construcción del personaje, en forma evidente Spike Lee no podría haber seguido cada uno de los pasos dados por Malcom X, menos, por ejemplo, en la cárcel, y hubo de basarse en lo escrito y en sus propias reflexiones.

Esto genera otro inconveniente, ya que si para la representación del hecho histórico a veces hay que inventar y condensar, ¿no se está desvirtuando la historia? La respuesta es contundente: "En la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz".[31] Por ello el cine, según el autor, debe resumir y simbolizar con imágenes. Lo más que podemos esperar es que el conocimiento histórico sea resumido mediante invenciones e imágenes apropiadas. Estas generalizaciones se logran por medio de herramientas que sintetiza en la condensación, la síntesis y la simbolización.[32] Resulta claro que, desde la perspectiva de Wolf, lo que plantea Rosenstone es una

lectura adecuada, es decir que

tiene la prudencia de suponer que una trasposición no es más que una de las tantas versiones que pudieran hacerse sobre un texto, pero que lo adoptan como universo complejo, con especificidades que implican un trabajo minucioso sobre el cine y la literatura, sin desentenderse de los problemas que supone manipular los propios materiales y los preexistentes… nos referimos a aquellos casos donde la lectura que se hizo de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables en ellos…[33]

En consecuencia, para Wolf lo adecuado de este tipo de trasposición se encuentra en la voluntad de recuperación sin genuflexión al texto, para pensar los materiales de ese otro medio —el cine— sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de hacer prevalecer las herramientas del otro lenguaje, pero siguiendo direcciones que ya estaban. Para ello, corresponde adecuar la versión a percepciones que resulten conocidas, o, como sostiene Cid Jurado

toda nueva versión que intenta actualizar el hecho histórico registrado en una nueva versión del hecho histórico narrado enfrenta la necesidad de una competencia por parte del lector, que es exactamente igual a aquella que realiza el espectador de una adaptación o de una traducción fílmica de otro género. Los recursos que permitan transformar el hecho ficcional de la historia en una versión verosímil del hecho histórico se ven obligados a recurrir a diversos criterios de construcción del significado, en este caso retomando fuentes intersemióticas que provienen de otros lenguajes como la fotografía, el documental, la cartografía militar, la objetística de la época, los planos de la maquinaria militar, etc.[34]

Sobre estos últimos elementos ha de iniciarse el trabajo de

trasposición al cine de un trabajo histórico.

IV

Una primera aproximación al proceso traspositivo debería tener en cuenta qué es lo que se tiene en origen, esto es, o un libro o fuentes históricas. Queda claro que una buena producción no se limita a trabajar solo con un libro, y procede a la búsqueda de diversos tipos de elementos que permitan llevar adelante una razonablemente precisa reconstrucción de época. También resulta obvio que cuanto más al pasado se remonte la búsqueda, los elementos que constituirán el contexto se hacen más raros, y por ello, las producciones resultarán más uniformes. Ello sin dejar de mencionar que las grandes producciones parten del principio básico de que para lograr el éxito comercial han de permitirse detalles expresivos modernos, a fin de trazar una afinidad perceptiva del espectador (como por caso las pecheras o corazas de películas como Gladiador[35] o Troya,[36] cuyos diseños son más del siglo XX que del que correspondería a su original).

Sin entrar a precisar este último punto, porque implicaría un largo desarrollo de las formas de percepción y apropiación que efectúa un espectador y que no es el eje del presente estudio, debe tenerse en cuenta que un texto escrito asume un conjunto de supuestos que tal vez no son permitidos en una película. La mayoría de los textos académicos no se toman el trabajo de describir el largo, forma y peso de una espada o si la culata de un fusil es más larga o más corta, con la excepción de algún trabajo muy específico de historia militar. Sin embargo, es evidente que en un film no se le puede poner en la mano a un soldado romano una espada del siglo XIX porque el anacronismo surgiría de forma evidente.

Sin embargo, referir a esos detalles exige que se establezca por lo menos un parámetro general de las condiciones de recepción. En otra ocasión se sostuvo que los espectadores concurren a ver una película con un conjunto de “competencias de decodificación determinadas culturalmente”[37]: desde la escuela saben o tienen

nociones generales de su propia historia. Estas competencias de decodificación fueron aprendidas y reproducidas por diferentes "aparatos" (como la escuela), entre los que debemos sumar al cine, de forma tal que los espectadores participan de la exhibición de la película con un imaginario mediático en el que se sienten cómodos, partícipes y, por qué no, también reproductores. En pocas palabras la película se convierte en un instrumento que, luego del amplio desarrollo de películas históricas de similar tipo, usaba la memoria mediática de los espectadores para ratificar lo que en su universo simbólico era lo correcto, lo que de alguna forma se esperaba ver. Como indica Cid Jurado, "cada texto visual cinematográfico participa como vehículo de contenidos para distintos propósitos en los que el cine ve trascendida su principal función ligada fundamentalmente al entretenimiento. De esta manera se transforma en instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que ésta posee".[38]

Avanzando un poco en esta idea, la memoria histórica puede poseer una doble perspectiva: por un lado, se encuentra definida desde la construcción ideológica del pasado; por el otro, por las formas de recordarla por cada individuo. De esta manera "los enfoques para abordar el argumento específico (el hecho histórico narrado) varía de acuerdo a la conformación que sufre la memoria institucionalizada y la reconformación del proceso historiográfico",[39] que permite inferir que habría una relación dialéctica entre la 'memoria institucionalizada' y la 'reconformación del proceso historiográfico', que implicaría no solo el repreguntarse sobre los hechos, sino también la reconstrucción de las preguntas.[40]

Según analiza Bordwell, el espectador en nuestra cultura llega armado y activo a la tarea de ver un film. Su tarea de espectador es la de armar una historia inteligible. Para ello, aplica esquemas narrativos y los unifica gracias a una serie de principios como los de causalidad, tiempo y espacio, en los que tiene un peso considerable lo que denomina "historia canónica" (algo así como un esquema maestro específico, una abstracción de la estructura narrativa sobre clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo a medida que se va viendo el film); por lo que el espectador usa esquemas y las claves recibidas, a fin de hacer suposiciones e

inferencias sobre la evolución de la historia, pasada y venidera. De esta forma, “la totalidad de tal proceso se realiza entre los términos dados por la propia narración, la aptitud perceptual-cognitiva del espectador, las circunstancias de recepción y la experiencia previa”.[41] En suma, sostiene, “el arte narrativo utiliza implacablemente la naturaleza experimental y probabilística de la actividad mental”.[42] Es en este contexto de emisión y recepción que se trabaja la trasposición de un proceso o texto histórico al film.

V

Entonces, ¿cómo pensar una trasposición adaptativa de un proceso o texto histórico a la pantalla? En primer lugar, obviamente, establecer qué se quiere contar. En el cine de Hollywood se advierte que existe una especie de determinismo de los Grandes Estudios por lograr que cada film histórico deje un mensaje. Partiendo de un conjunto de fórmulas preestablecidas, se ha desarrollado la idea de que lo importante es, como dice Rosenstone, que “la historia en realidad no es más que un ‘retrato del período’”[43]; y gracias a este supuesto de base ese mensaje es que “la humanidad mejora y/o ha mejorado”.[44] Sobre esta serie de principios se ha avanzado en otra ocasión y esas ideas son el substrato del que se parte.[45] Desde ya que aquí no se considerarán las historias totalmente de ficción que son ubicadas en el pasado, sino que se trata de reflexionar sobre aquellas que refieren específicamente a un hecho histórico.

A partir de allí, deben sumarse los elementos que pueden ser llamados fuente, y analizar cómo son llevados a la imagen. Estos elementos fuente surgen de una apreciación realista de datos formales e indudables: la arquitectura, la moda, las pinturas, las fotos o filmaciones (todo depende de la época que se quiera representar). Estas fuentes son los datos primarios sobre los que debe asentarse el primer acercamiento. Son comunes las malas investigaciones donde surgen anacronismos en las construcciones o en la ropa que utilizan los personajes principales o secundarios. Pero muchas veces esos anacronismos resultan facilitadores para el espectador, como por ejemplo un uniforme de soldado

estadounidense de la segunda guerra mundial más parecido a los utilizados por los soldados en Vietnam que los que eran en origen (por ejemplo, los bolsillos de la chaqueta de combate: grandes e inclinados hacia abajo con una solapa amplia como cierre; o los bolsillos amplios en los costados de los pantalones. Basta ver una película de 1945 para notar la grosera diferencia con las de 1990).

Sin embargo, es una zona muy sutil de interpretación, que roza muchas veces con el anacronismo, entendiéndoselo con Monterde, como "un signo fílmicohistórico invertido", de forma tal que puede ser visto como un error que conduce al fracaso en algo básico para la valoración del film.[46] Por ejemplo, la forma de hablar de los personajes. En un film, los diálogos deben ser entendibles por los espectadores, pero

desde el punto lingüístico los anacronismos pueden ir desde la estricta dicción —cada época 'dice' de forma distinta una misma palabra— hasta las modificaciones históricas del sentido de los términos, pasando por la tradicional de hacer hablar a los personajes como si fuesen nuestros contemporáneos, en el léxico, los giros o modismos, las frases hechas, los dobles sentidos, el abandono de formas o palabras antiguas, etc.[47]

Ahora bien, ¿cuál es el límite? Si se acepta la fórmula del facilitador, este anacronismo es válido, porque a todas luces el habla antigua puede resultar incomprensible para un espectador medio. La respuesta no es simple, porque la tensión comercial entre los extremos puede llevar a resoluciones anacrónicas pero prácticas, o por el contrario, anacronías que llevan a la ridiculez.

Muchas veces, a fin de intentar garantizar un realismo verosímil profundo, se filma en ubicaciones reales, y no se tiene en cuenta las modificaciones sucedidas a lo largo del tiempo en las construcciones, o la evolución geográfica del lugar. Sin embargo, estos elementos aportan un principio de verosimilitud imprescindible para el objeto buscado. Según Marcel Martin, el uso del vestuario en el cine es más realista y menos simbólico que en el

teatro, y hay que considerarlo según el estilo de realización, de forma tal que debe pensárselo a fin de valorizar movimientos y posturas de los personajes. El vestuario debe también ser relacionado con el uso de la iluminación pretendida. A su modo de ver hay tres tipos de ropa en el cine: la realista, la pararrealista y la simbólica.[48]

Es lógico partir de la idea de que una película histórica utilizará vestuarios realistas, y para esta modalidad Martin indica que "el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud antes que las exigencias de indumentaria de los astros". Sin embargo, en el vestuario pararrealista el sastre "se ha inspirado en la moda de época pero ha procedido a una estilización… La preocupación por el estilo y la belleza está por encima de la exactitud lisa y llana: los trajes poseen, pues, una elegancia intemporal…"[49]; es por ello que, como se ha planteado en párrafos precedentes, en muchos filmes históricos existen detalles pararrealistas, inmersos en la cultura de época. El vestuario anacrónico o pararrealista también puede ser observado en la película MASH,[50] más acorde con los estilos y gustos de fines de la década de 1960 que con los principios de 1950.

Lo mismo sucede con los cuerpos y las caras. Es notoriamente evidente, en la gran mayoría de las películas de época, que no se respetan las pautas culturales o gustos del momento que se pretende representar. Valga como ejemplo los cuerpos de La edad de la inocencia,[51] que no guardan armonía mínimamente con lo que emerge a simple vista de fotos provenientes de fines del siglo XIX. Respecto a los rostros, o los pintores han errado históricamente el camino, o la representación de las películas tiene severas dificultades para dar con el tono y características de la época. Con esto se quiere decir que no alcanza con los peinados, el maquillaje y/o bigotes o barbas. Es notoria la diferencia, y no hay un trabajo serio, hoy, para hacer una caracterización idéntica.

Todo lo anterior revela que el concepto de facilitador debe ser tenido en cuenta, por cuanto se le deben proveer al espectador, como sostiene Bordwell, elementos para la elaboración de la historia en un ambiente en el que se sienta cómodo para efectuar

las tareas particulares que requiere construir la narración a medida que se la va viendo.

Lo mismo ha de decirse respecto a los decorados. Según Martin, los hay realistas, impresionistas y expresionistas. El primero no tiene más consecuencia que su materialidad misma, y solo significa lo que es. El impresionista se elige con arreglo a la dominante psicológica de la acción ya que condiciona y refleja el drama de los personajes; el expresionista, por su parte, se crea en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción. Este último está fundado en una visión subjetiva del mundo, expresada por la deformación y la estilización simbólicas. Aclara Martin sobre el decorado expresionista que

natural o artificial, el decorado cumple casi siempre una función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción. Escribe Roger Munier: 'En el cine auténtico, el pavimento mojado de la calle recuerda al crimen y las olas del mar nos hablan de violencia o pasión'. El pavimento mojado de El muelle de las brumas o de Las puertas de la noche, por ejemplo, desempeña una doble función: denota los lugares privilegiados de los dramas romántico-expresionistas (el puerto, la ciudad) y connota fealdad, soledad, violencia, desesperación y muerte.[52]

Cabe concluir entonces que los decorados utilizados en el cine histórico de Hollywood ha de encontrarse, en forma mayoritaria, una particular síntesis de realismo y expresionismo, ya que el desembarco en Normandía el "Día D" en Rescatando al soldado Ryan[53] muestra por un lado el lugar exacto del ataque, y a la vez, se refuerzan detalles como los obstáculos para el desembarco, los alambres de púas, la arena y el mar bañados en sangre, etc. Algo similar puede decirse de películas como JFK[54] o El patriota.[55] Con esto se quiere decir que sobre una base de realismo, los decorados con el destacado de ciertas cosas o lugares, junto al manejo específico del color, trabajan sobre la construcción de la historia tanto como el texto. Lo del color también debe ser destacado, ya

que no lo usan igual las películas de la década de 1950 que las de mediados de 1960 a mediados de 1970. Aún sin considerar los gustos de época, La lista de Schindler,[56] filmada en blanco y negro en largos tramos, no evita hacer aparecer en ese contexto una niña con un sobretodo rojo.

El uso de la música merece un tratamiento aparte. Como sostiene Martin, los sonidos aportan al cine "la impresión de realidad", al aumentar el coeficiente de autenticidad de la imagen. Es más, los ruidos destacan el valor del sonido, "símbolo… por analogía con el símbolo visual, a cualquier fenómeno sonoro que sin ponerse en competencia significante con la imagen tiende a adquirir, más allá de las apariencias realistas e inmediatamente expresivas, un valor más amplio y profundo".[57] Por su parte, la música en la mayoría de las ocasiones ayuda o complementa a la narración, formando un entramado difícil de desarmar. De esta forma, la música en estos modelos clásicos de cinematografía como lo son los de Hollywood, está dirigida a "centrar la atención del espectador-oyente en la situación como totalidad",[58] buscando acentuar la función dramática de la historia y proveer al espectador información subjetiva sobre el estado de la narración: épica, melancólica, eufórica, etc.

También debe considerarse la utilización de la iluminación, en particular en el tipo de narración clásica de Hollywood. El sistema clásico de tres puntos, en el que hay una luz de ataque para concentrar el efecto dramático, una de atrás para reafirmar y jerarquizar la figura con respecto al fondo, más una de ambiente. Tal como cita Russo, "la luz clásica está profundamente codificada, es códica, tiene esencialmente condición de lenguaje, en este contexto al servicio de la unicidad de sentido: la luz obedece a un procedimiento lógico en el que todo converge perfectamente hacia el sentido deseado y sólo hacia él, pues el cineasta nos ofrece un mundo racionalmente organizado en ese sentido".[59]

A fin de realizar un análisis operativo de todo lo dicho, se tomará un ejemplo de una expresión fílmica concreta.

VI

Se ha tomado un fragmento de la serie realizada para televisión Band of Brothers. Filmada en el año 2001, con un presupuesto estimado de 124 millones de dólares, ganó 22 premios en total, de los que destacan un Golden Globe y varios Emmys. En particular debe resaltarse que se realizó con la misma línea de trabajo que la de Saving Private Ryan, muy posiblemente porque Steven Spielberg fue uno de los productores ejecutivos, junto a Tom Hanks y Stephen Ambrose, entre otros. El último fue el autor del libro Band of Brothers[60] de 1992, un historiador ampliamente reconocido en Estados Unidos y Europa (si bien desde la academia es desdeñado por "divulgador", aunque podría ser ubicado dentro del heterogéneo campo de la "nueva historia"), por lo que el control de la historia y su seriedad puede decirse que se encuentra garantizado. El libro es una amplia investigación de este autor sobre el accionar de la Compañía Easy (Compañía E), del Regimiento 506 de la División Aerotransportada 101; y tal como se elaboró la serie, desde el entrenamiento básico hasta la toma del Nido del Águila, refugio de Hitler.

El fragmento seleccionado del libro se encuentra entre las páginas 120 a la 129, y narra la toma de una batería de cuatro cañones de 105 mm., por parte de unos 11 hombres de la Compañía E, comandadas por el teniente Winters que acaba al mando de dicha compañía por la muerte de su comandante en el día D. Se ha seleccionado una parte de este fragmento porque esa acción se convirtió en un modelo de toma de posición fortificada con fuerzas inferiores a los defensores, y por ello es material de estudio en academias militares, aunque aquí no se desarrollará completamente por una cuestión de extensión. Asimismo resulta importante porque es un apartado concreto tanto en el libro como en el episodio seleccionado (Day of Days), esto es, con inicio, desarrollo y final autónomo, aunque la continuidad de libro y el episodio es, obviamente, la continuidad de la segunda guerra mundial.

En consonancia con gran parte de lo que podría llamarse el consenso en la práctica historiográfica norteamericana, es un escrito eminentemente fáctico. Con esto se quiere decir que la primacía de la narración se encuentra en descripciones de los actos de los

soldados, con una participación reducida del análisis e interpretación de los hechos narrados. Y por más que no se posiciona abiertamente, es una historia oral. Ello es así porque se basa de manera preponderante en el cruce de las versiones de cada uno de los integrantes de la compañía Easy, entrevistados personalmente por el autor; ello sin desmedro de otro tipo de fuentes —partes de guerra, mapas, libros de historia militar, fotos, filmaciones, etc.—, que haya utilizado y que son detalladas al final del libro.

El hecho seleccionado, en el libro, comienza a las 7 de la mañana del 6 de junio de 1944, y finaliza a las 11,30 hs., cuando el teniente Winters retira a sus hombres luego de haber realizado la acción que le habían encomendado. El texto comienza con una descripción de lo que Winters había podido reunir desde el descenso en paracaídas lejos de la zona en que deberían estar, contando soldados y armas. Luego de detenerse a descansar unos minutos por verse enfrentados a un intenso fuego, es enviado por el teniente Lavenson para ver a los jefes en el frente. Dice el texto:

El capitán Hester y el teniente Nixon, ambos íntimos amigos de Winters, le dijeron que había una batería alemana de cuatro cañones de 105 mm a unos centenares de metros a través de algunos árboles y campo abierto, al otro lado de una granja llamada Brécourt Manor. El servicio de inteligencia no había podido localizar la batería, ya que estaba protegida por la cerca de piedra, comunicada por un extenso sistema de trincheras y cubierta por árboles y arbustos. Había un pelotón de infantería de cincuenta hombres encargado de defender la posición (una parte del 1er. Batallón del coronel Von der Heydte); la batería acababa de entrar en acción, abriendo fuego con sus cuatro cañones sobre la playa Utah, a unos 4 ó 5 kilómetros al noreste.[61]

En el material filmado, obviamente, no aparece el recuento de hombres y armas, pero sí se reúnen muchos de los que serán participantes recurrentes en los siguientes episodios. Cuando encargan la misión a Winters, dentro de un improvisado comando

en un semiderruido granero, la escena viene empalmada con la del fusilamiento de prisioneros hecha por el teniente Speirs (que queda como “leyenda” porque pasó de boca en boca, aunque nadie de la Compañía E lo haya visto, y solamente escuchó las ráfagas de ametralladora el soldado Malark). Al entrar al granero Winters se escucha una voz preguntando: “¿y las ametralladoras?”, a lo que otra voz responde: “Diría que están por aquí, pero no estoy seguro”. En ese momento Winters se une a la reunión de comando. El mayor Strayer le muestra un mapa a Winters, diciéndole: “Los alemanes tienen cañones de 88 a trescientos metros de aquí, después de atravesar estos jardines”, en un plano americano donde cinco soldados están rodeando una mesa o lugar donde han apoyado un mapa. En la imagen se ve un nombre más grande, que era la población cercana, llamada Le Gran Chemin. El mayor, en un plano donde se muestra el mapa y la mano con el índice extendido señalando los lugares que menciona, aclara: “están entre nosotros y la carretera 2, les disparan a los de Utah”, dice mientras la cámara se alza y encuadra a Winters y su comandante en un contrapicado leve, componiendo un plano medio corto. Remata diciendo “¿puedes encargarte?”, a lo que Winters le contesta: “Sí, señor”. Inmediatamente se da un contraplano, donde se muestran dos oficiales más, mientras se escucha, todo hace suponer que es el mayor Strayer: “deben haber causado mucho daño”, refiriéndose a los cañones descargando sus bombas en Utah. El sonido de fondo son estallidos de bombas, lo que hace suponer que los cañones siguen tirando.

Para el cambio de escena la cámara enfoca la puerta de entrada por la que ingresa el teniente Speirs fumando como si nada, con su postura autosuficiente y firme (que mantendrá durante toda la serie), y la cámara ahí nos informa, haciendo un travelling hacia la izquierda, que Winters ya se encontraba reunido con sus soldados para explicar la misión que debían cumplir. Desde ya, esto es claramente tarea del montaje que simulando seguir en el mismo lugar, nos está llevando a otra escena y situación.

A medida que la cámara que sigue a Speirs se acerca al grupo de Winters, se le escucha a éste decir: “los cañones de 88 que escuchamos están en un campo” (aquí la cámara enfoca plenamente al grupo en plano americano) “cercano a la carretera. El mayor

Strayer quiere que los eliminemos". La cámara aquí enfoca a un papel blanco doblado en cuatro, apoyado sobre un fardo de paja. Winters hace un esquema sencillo, en lápiz azul, como una L ubicando a los cañones, dos por lado. Dice "tienen dos cañones disparando" mientras marca dos X en paralelo en el trazo vertical de la L "hacia la playa Utah", y mientras marca otra X en el vértice de los dos trazos de la L, dice "y tienen dos más aquí y aquí", concluye marcando la última X en el extremo opuesto. Corte, y plano medio donde se ve a Winters, al teniente primero Compton y al sargento Malarkey. Sigue explicando en el mismo plano que "los alemanes están en una trinchera para proteger las baterías", dice, mientras la cámara vuelve al papel donde está dibujando líneas paralelas por delante de la L. En la zona abierta por detrás, marca "y cubrieron la retaguardia con ametralladoras". Corte en plano medio al grupo de soldados que lo escuchan con cara de fastidio, mientras se hace un travelling lento hacia la derecha, mostrando las diferentes actitudes de los distintos soldados de su grupo mientras Winters dispone que "estableceremos una base de fuego, y avanzaremos rápido con dos escuadrones de tres". Contraplano a Winters mientras Guarnere (de tres cuartos de espalda) le pregunta: "¿a cuántos alemanes nos enfrentaremos?". Cara inexpresiva de Winters contestándole: "no tengo ni idea". Corte a primer plano de Guarnere con fastidio y sorpresa "no tiene ni idea". De nuevo Winters diciendo: "llevaremos TNT para destruir los cañones". Corte a primer plano de Lipton, mientras Winters dice: "Lipton, serás responsable", a lo que le contesta: "sí, señor"; corte al plano medio, ubicados los actores en una diagonal ascendente de derecha a izquierda, donde en la derecha se encuentra Lipton, le sigue Winters y al final a la izquierda, casi en el borde de estar desenfocado, pero centralmente ubicado, Compton. Continúa Winters dando órdenes cuando dice: "Liebgott, neutraliza la primera ametralladora con Petty". Rápido primer plano de LIebgott que es solo mostrar su cara asintiendo, para pasar a enfocar a los otros soldados también en una diagonal ascendente, pero esta vez de izquierda a derecha. Con este último plano Winters asigna: "Plesha y Hendrix a la otra. ¿Quién queda?" Corte a un plano medio corto a Compton que se encuentra a la derecha, y levanta su dedo índice; detrás por la izquierda, casi desenfocado Speirs. Corte al mismo tipo de plano a Malarkey que también levanta su mano derecha, mientras Winters dice: "Compton, Malarkey, Toye y Guarnere", mientras la cámara va

mostrando a cada uno de ellos. Primer plano de Winters, diciendo: “haremos el asalto principal”. En el texto, la escena se describe de la siguiente manera:

Winters puso manos a la obra inmediatamente y de forma instintiva. Ordenó a los hombres de la Compañía E que dejaran todo el equipo donde estaban, llevando solo armas, municiones y granadas. Les explicó que el ataque consistiría en un rápido asalto frontal apoyado por fuego de cobertura desde diferentes posiciones establecidas lo más cerca posible de la batería alemana. Les dijo a los encargados de las ametralladoras que los cubriesen mientras se adelantaba con sus hombres hacia sus posiciones de asalto.

Winters colocó sus ametralladoras ligeras (a cargo de los soldados John Plesha y Walter Hendrix en una pieza, y Cleveland Petty y Joe Liebgott en la otra) a lo largo de la cerca de piedra que llevaba hasta el objetivo, con instrucciones precisas de que les aseguren fuego de cobertura. Cuando Winters se arrastraba hacia su posición de asalto, divisó un casco alemán; el soldado se movía por la trinchera, agazapado, solo con la cabeza por encima del nivel del suelo. Winters apuntó con su M-1 y disparó dos veces, matando al alemán.[62]

VII

De lo trascrito con anterioridad surgen varios puntos a tratar. El primero, obviamente, la diferencia en el tratamiento de los mismos hechos. Una filmación tiene la obligación de informar cosas que en un libro o ya se establecieron, o se aseveran de una forma no necesariamente visual, sino conceptual. El fragmento vinculado a cómo cayeron en tierra y fueron reuniéndose, luego de perder armas y equipos durante el lanzamiento, fue tratado en la primera parte del episodio. Lo que en un texto se resume en unas pocas líneas, en la imagen lleva unos cuantos minutos, condensando —diría Rosenstone— diferentes momentos, esto es, desde la

experiencia durante el vuelo, el ataque de las armas antiaéreas, el momento del lanzamiento, el ir juntándose durante la noche y recuperando armas… Por el contrario, la asignación de la tarea es tratada en forma dramática porque será el bautismo de fuego de la compañía Easy, en particular, el momento en que Winters comienza a demostrar con claridad su liderazgo y capacidad militar. Esto es, una lectura adecuada aplicando el dramatismo en la traducción intersemiótica, deteniéndose en una escena que construye emotiva y también técnicamente (de técnica militar), una acción precisa.

En segundo lugar, la forma en que se elabora el pasaje del texto a la imagen. Evidentemente la trasposición contó con una cantidad de elementos de apoyo que han sido llamados fuente, y que permiten al espectador comprender una cantidad de hechos que se explican en la imagen. Para ello se apeló a un conjunto de criterios de construcción del significado, de forma tal que lo mostrado no solamente es verosímil, sino también concreto ("es lo que pasó"). Para ello, "el trabajo de los traductores consiste entonces en considerar la representación visual del texto a partir de los diversos recursos con los que cuenta el imaginario icónico del hecho histórico narrado".[63] La vestimenta; el maquillaje (todos los soldados mantienen los rasgos cortados en sus rostros, emanadas de tradicionales técnicas de camuflaje) están sucios y con la barba crecida; usan los uniformes y las armas que el espectador espera ver (por su información previa no solo de las películas, también de la escuela y recuerdos familiares); se encuentran en una zona rural como es lo esperable por el descenso en paracaídas, etc.

En tercer lugar no puede evitarse mencionar la manera de filmar decidida por el director. En el fragmento descrito el uso de la cámara implica la relevancia de cada personaje, en la que obviamente Winters se lleva la mayor parte. Los primeros planos mostrando gestos severos y tensos, el uso de la iluminación, con un trabajo de claroscuros que traen una referencia a la expresividad del blanco y negro. Pero, en lo que hace al resto del episodio, y siguiendo la línea de Saving Private Ryan, la cámara subjetiva en el hombro del cámara en movimiento con imágenes borrosas o fuera de foco por momentos, provee la sensación de "estar ahí". Si bien no es un invento de Spielberg, resulta claro que este último potenció el recurso, llevándolo a niveles de significación más

profundos.[64]

En cuarto lugar, las diferencias entre el texto y lo narrado en el fragmento del episodio. Por ejemplo, el caso de la información que reciben. En el libro desde el inicio se menciona a los cañones de 105 mm., mientras que en el filme a Winters le informan que son de 88 mm. Es una diferencia clave, ya que los primeros tienen un alcance de unos cinco a siete kms., mientras que los 88 mm fueron diseñados como antiaéreos, y fue el Mariscal Rommel quien los recicló como antitanques. Es evidente que o fue un error del script (dudoso porque Ambrose era productor ejecutivo), o tal vez se apelara a la "memoria histórica" donde los 88 mm resultaban muy letales a las divisiones blindadas aliadas, mientras que los 105 mm eran parte de la artillería tradicional y tal vez menos terroríficos (o su poder se aclararía en el capítulo referente a la ofensiva de las Ardennes y la defensa del sitio de Bastogne, efectuado heroicamente por la División 101).

Pero también la necesidad dramática que inventa un granero, una reunión y poner en primer plano las caras de los soldados asumiendo una tarea muy arriesgada. En términos diegéticos esta escena cumple un papel crucial de acercar al espectador a los combatientes como hombres comunes, que tienen sentimientos y pasiones, más que conceptos y valores abstractos tal como escribe en su libro Ambrose, al colocar caras en vez de una masa de uniformes.

En quinto lugar, el vestuario pararrealista (tal como lo describiera Martin), ya que se parecen más a soldados de Tormenta del Desierto en Irak, que a soldados de la década de 1940. Este punto debe considerarse desde la perspectiva antes mencionada de los facilitadores, y también ha de tenerse en cuenta lo asegurado con anterioridad por Cid Jurado, cuando postula el trabajo de traducción entre sistemas (propios de la intersemiótica), que generan remodificación de los signos lingüísticos en códigos no lingüísticos. En este caso, para obtener una visión insertada en la memoria mediática de los espectadores.

En resumen, es ésta una trasposición que puede llamarse simple, por cuanto la puntillosidad fáctica del texto origen ayuda mucho en la selección dramática por parte de los autores del script, pero

asimismo, por la simpleza del texto de origen se han podido puntualizar aspectos constitutivos del fragmento seleccionado, estableciendo algunos puntos a tener en cuenta para el análisis. Esto último ha de complejizarse, desde ya, a medida que se pase a un texto más conceptual. Esta es la tarea a desarrollarse.

▪

[1] Reds, película de 1981 escrita y dirigida por Warren Beatty, y protagonizada por el mismo Beatty, Diane Keaton y Jack Nicholson, entre otros.

[2] Nicolás Diego Bermúdez, "Aproximaciones al fenómeno de la trasposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros", en Estudios Semióticos (online), en www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es, Nº 4, San Pablo, 2008.

[3] Oscar Steimberg, Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares, Buenos Aires: Atuel, 1993, pág. 96. En la misma línea se encuentra Eduardo A. Russo, Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica historia, Buenos Aires, Paidós, 2005 (2da. reimpresión).

[4] Idem, pág. 97.

[5] Nicolás Diego Bermúdez. "Aproximaciones…", op. cit., pág. 1.

[6] Como sostiene Wolf, "la palabra 'adaptación' tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura—'quepa' en el otro formato –cine-: que uno se ablande para 'poder entrar' en el otro, que adopte la forma del otro" (Sergio Wolf. Cine/literatura. Ritos de pasaje, Buenos Aires: Paidós, 2001, pág. 15).

[7] Camila Bejarano Petersen, "Trasposición audiovisual: universos del diálogo", Razón y Palabra, Primera revista electrónica en América Latina especializada en Comunicación; www.razonypalabra.org.mx: "Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis", Nº 71, págs. 2-3.

[8] Sergio Wolf, Cine/literatura…, op. cit., pág. 33. La situación tiene más aristas de lo que dice Wolf. La complejidad en el tratamiento de guiones implica que los grandes estudios tengan "Departamentos de guiones", con mucha gente a cargo, que no solamente analizan si es buen guión o no, sino también las cuestiones legales que pudiera tener, problemas formales y sugerencias sobre cómo mejorarlo. Es más, existen "ciertos escritores especializados particularmente expertos en géneros específicos, en tipos de diálogos o en el trabajo con los personajes son contratados a menudo para pulir diálogos o personajes, o para animar la acción de un guión. Conocidos como médicos del guión o finalizadores, estos escritores, aunque no suelen recibir acreditación por su trabajo, están entre los más solicitados y mejor pagados del negocio. Muchas veces es su refinado lo que consigue el compromiso de una estrella para un papel importante o la 'luz verde' de la directiva del estudio para entrar en producción" (Romy Kaufman, "El editor de guiones" en Jason E Squier, El juego de Hollywood. The Movie Business Book, Madrid, T&B, 2006, pág. 93). También es valioso el aporte del capítulo 4, "El guión" en Joël Augros. El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados, Barcelona, Paidós, 2000, págs. 73-90.

[9] Ismail Xavier, El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia, Buenos Aires: Manantial, 2008, pág. 60.

[10] Carmen Peña-Ardid, Literatura y cine. Una aproximación comparativa, Madrid: Cátedra, 1999, pág. 23.

[11] Camila Bejarano Petersen, "Trasposición audiovisual…", op. cit., pág. 6.

[12] Idem, pág. 7.

[13] Nicolás Diego Bermúdez, "Aproximaciones…", op. cit., pág. 2.

[14] Camila Bejarano Petersen, "Trasposición audiovisual…", op. cit., pág. 11.

[15] Oscar Steimberg, Semiótica de los medios masivos…, op. cit., pág. 98.

[16] Camila Bejarano Petersen, “Trasposición audiovisual…”, op. cit., pág. 12, quien sigue en su caracterización la efectuada por Gerard Genette en Palimpsestos, Madrid: Taurus, 1989.

[17] Oscar Steimberg, Semiótica de los medios masivos…, op. cit., pág. 17.

[18] Sergio Wolf, Cine/literatura…, op. cit., pág. 77. Sin embargo, me parece que la imagen no es la más feliz, por cuanto cualquier lector tendrá inmediatamente a Frankenstein como ejemplo.

[19] Idem, pág. 79.

[20] Ibid, pág. 104.

[21] Ibid, págs. 104-149.

[22] Alfredo Tenoch Cid Jurado, “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico”, en Semióticas del cine, Maracaibo, colección de Semiótica Latinoamericana Nº 5: Semióticas del Cine, 2007, pág. 46.

[23] Idem, págs. 46-47.

[24] Eliseo Verón, “El sentido como producción discursiva” en La semiosis social, Buenos Aires: Gedisa, 1998, pág. 25.

[25] Robert Rosenstone, “Historia en imágenes, historia en palabras” en El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia, Barcelona: Ariel, 1997, pág. 32.

[26] Robert Rosenstone, “El cine histórico. Una visión del pasado desde una época posliteraria” en El pasado en imágenes…, op. cit., pág. 56.

[27] Glory, película de 1989 dirigida por Edward Zwick, escrita por Kevin Jarre, Lincoln Kirstein, Peter Burchard y Robert Gould Shaw quienes se basaron en los libros Lay this Laurel y One Gallant Rush; y protagonizada por Matthew Broderick, Denzel Washington, Morgan Freeman entre otros.

[28] Robert Rosenstone, “El cine histórico…”, op. cit., pág. 57.

[29] Ibid, pág. 58.

[30] Film de 1992, dirigido por Spike Lee, con guión efectuado basado en la misma autobiografía del personaje, y en el libro de Alex Haley, junto a Spike Lee y Arnold Perl; protagonizada por Denzel Washington y Angela Bassett, entre otros.

[31] Robert Rosenstone, “El cine histórico…”, op. cit., pág. 58. Esto es así porque “la ‘literalidad’ fílmica no existe. Por supuesto que una película puede mostrarnos el aspecto superficial del pasado, pero nunca podrá mostrarnos exactamente los hechos que sucedieron en él. Nunca podrá mostrarnos una réplica milimétrica de lo que sucedió (si es que alguna vez llegamos a saberlo). Claro que la reconstrucción debe basarse en lo que sucedió, pero la reconstrucción nunca será literal. Ni en la pantalla ni en el libro”. En Idem, pág. 59.

[32] Ibid.

[33] Sergio Wolf, Cine/literatura…, op. cit., pág. 89.

[34] Alfredo Tenoch Cid Jurado, “El desembarco de Normandía y…”, op. cit., pág. 50.

[35] Gladiator (2000), película de Ridley Scott, escrita por David Franzoni, John Logan y William Nicholson, y protagonizada por Russell Crowe, Joaquin Phoenix, Connie Nielsen, Oliver Reed, Richard Harris, entre otros.

[36] Troy (2004), película dirigida por Wolfgang Petersen, escrita por David Benioff sobre el poema homérico, y protagonizada por Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom entre otros.

[37] Alfredo Tenoch, “El desembarco de Normandía…”, op. cit., pág. 42.

[38] Idem.

[39]Ibid, p. 49.

[40] En Fabio Nigra, “Notas sobre la memoria mediática y discurso social en el cine histórico de Hollywood”, ponencia presentada en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA-Eje 4 Mesa 4A), Córdoba, mayo de 2012.

[41] David Bordwell, La narración en el cine de ficción, Barcelona: Paidós, 1996, pág. 39.

[42] Idem.

[43] Robert Rosenstone, “Historia en imágenes, historia en palabras”, op. cit., pág. 52.

[44] Idem, pág. 50.

[45] Para esos supuestos, ver el capítulo 1.

[46] José Enrique Monterde, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pág. 97.

[47] Idem, págs. 98-99.

[48] Marcel Martin, El lenguaje del cine, Barcelona: Gedisa, 2008, págs. 80-81.

[49] Idem, pág. 81.

[50] MASH (1970), dirigida por Robert Altman, sobre la novela de Richard Hooker, escrita por Ring Lardner Jr., y protagonizada por Donald Sutherland, Elliot Gould y Tom Skerrit entre otros.

[51] The Age of Innocence (1993), dirigida por Martin Scorsese, sobre la novela de Edith Wharton, escrita por Jay Cocks, y protagonizada por Daniel Day Lewis, Michelle Pfeiffer y Winona Ryder, entre otros.

[52] Idem, pág. 87.

[53] Saving Private Ryan (1998), dirigida por Steven Spielberg, escrita por Robert Rodat, quien parte de una anécdota real descrita por Stephen Ambrose en Band of Brothers, y protagonizada por Tom

Hanks, Matt Damon, Tom Sizemore y otros.

[54] JFK (1991), dirigida por Oliver Stone y con guión del mismo Stone, protagonizada por Kevin Costner

[55] The Patriot (2000), con la dirección de Roland Emmerich y guión de Robert Rodart, fue protagonizada por Mel Gibson.

[56] Schindler's List (1993), dirigida por Steven Spielberg, escrita por Steven Zaillian, fundamentada en el libro de Thomas Keneally, y protagonizada por Liam Neeson, Ralph Fiennes, Ben Kingsley, entre otros.

[57] Marcel Martin, El lenguaje…, op. cit., pág. 151.

[58] Idem, pág. 157.

[59] Fabrice Revault D'Allonnes, La luz en el cine, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 33; en Eduardo A. Russo. El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea, Buenos Aires, Manantial, 2008, pág. 91.

[60] Stephen E Ambrose, Hermanos de sangre. Compañía E, 506 Regimiento, 101 División Aerotransportada. Desde Normandía hasta el Nido del Águila de Hitler, Barcelona: Inédita Editores, 2008.

[61] Idem, pág. 121.

[62] Ibid, pág. 122.

[63] Alfredo Tenoch Cid Jurado, "El desembarco de Normandía…", op. cit., pág. 50.

[64] Por ejemplo, Stanley Kubrick en Dr. Strangelove (1964) utilizó el recurso en la escena en que las tropas leales intentan tomar la base cerrada por el brigadier general Jack Ripper, entre otros.

SEGUNDA PARTE

CASOS CONCRETOS

6

Construyendo el pasado: la conquista del oeste

[1]

"No, lo que se requiere es una creencia deliberada".

Joseph Conrad, El corazón de las tinieblas

El profesor de Historia del Cine de la Universidad de La Laguna, Fernando Gabriel, dijo en julio de 2003 en una conferencia dictada dentro del Curso de Edición, cine y sociedad que La conquista del oeste es La Ilíada o La Odisea de los estadounidenses, por su carácter de epopeyas fundacionales en lo cultural para Occidente.[2] Sin perjuicio de considerar un poco exagerada la idea, no debe ser desestimada totalmente, ya que la misma resulta sugerente respecto a la necesidad de elaborar un pasado de características épicas para justificar las particulares fórmulas político-culturales de su actual presente.

En primer lugar, corresponde precisar algunas ideas. La Ilíada es una historia en gran medida inventada que refiere a la guerra de varias ciudades-estado griegas contra la de Ilión, conocida usualmente como Troya. Esta guerra, en su aspecto ilustrativo o moralizador, pretende evocar hechos gloriosos llevados adelante por hombres, semidioses y dioses, en un conjunto de acciones que refieren principalmente al heroísmo, la fidelidad, la relación política

entre hombres y muy lejanamente a la acción de conjunto sobre el Otro. Ahora bien, en lo que hace a la cultura de Occidente, el encadenamiento de imágenes y fenómenos culturales griegos y romanos resultan centrales para la elaboración de un imaginario propio y diferenciado de Oriente. Esta tradición cultural le permitió al conferencista elaborar una imagen analógica que tal vez peque de exagerada, ya que mientras una elabora el imaginario de Occidente, la otra construye una mirada hacia el interior de los Estados Unidos, o sea, hacia la auto-identificación.

La conquista del oeste, sea como acto o la misma película que se quiere analizar aquí, no es otra cosa que una construcción ideológica para fines domésticos. Es la tesis de Frederick J. Turner la que ha sido tomada como base, y no el hecho mismo de avanzar hacia el oeste, ya que durante mucho tiempo este movimiento fue considerado, desde la clase dominante norteamericana, como una válvula de descompresión para los white trash (la basura blanca), esto es, las clases bajas, el lumpemproletariado, los desclasados.

Este capítulo pretende analizar la importancia que reviste la película How the West Was Won en la reelaboración ideológica de un pasado, necesario a los fines políticos de una clase dominante que se sabe victoriosa, que convertirá a cada hombre, mujer y niño en agentes del Destino manifiesto norteamericano. A tal fin se especificarán, en un primer momento, las condiciones materiales de producción del film, para lo cual se precisará el contexto político, social y económico de principios de 1960; luego, se trabajará con aspectos centrales de la película para ser comparados con la tesis turneriana; finalmente, se discutirá la importancia y capacidad de validación de dicha construcción ideológica en la elaboración hegemónica de la clase dominante norteamericana.

La nueva frontera

La economía norteamericana está en problemas.

El país más industrializado y con mayores recursos en la Tierra se

encuentra entre los últimos en ritmo de crecimiento.

John F. Kennedy

La década de 1960 comenzó, para los Estados Unidos de Norteamérica, con más esperanzas que desilusiones. La elección de un joven sorprendió al país conservador, pero evidenció también cierto nivel de cansancio del norteamericano promedio hacia la obsesiva prudencia del anterior gobierno conservador de Eisenhower.

Es una década que conjugó extremos (sociales, políticos, económicos, raciales, y de género, entre otros), gracias a lo cual resultaron años difíciles y a la vez fascinantes. Herederos de la enorme transformación producida desde la finalización de la segunda guerra mundial, el crecimiento económico, el "baby-boom" y la creciente resistencia de los países del llamado Tercer Mundo a los dictados de su política exterior, los norteamericanos vieron asombrados y confundidos el cambio que se estaba operando.

Ese cambio puede pensarse como una parábola, que comienza con la breve recesión de 1960, decidida por un presidente saliente preocupado por un diagnóstico sombrío respecto a la evolución de la inflación; muestra un punto máximo a mediados de la década, cuando se generaliza la visión de una sociedad opulenta —tal como la describió Galbraith— y que todo lo puede; para comenzar un descenso evidenciado en las tensiones producidas por tratar de mantener dicha distribución progresiva de la riqueza a la vez de una guerra externa impopular y altamente costosa, como fue la de Vietnam.

En términos políticos son años que también pueden verse como una parábola, ya que se pasa de una especie de revolución de la juventud a una decepción y abulia reaccionaria. Que haya ganado la elección de 1960 un joven católico como John Fitzgerald Kennedy es una muestra de que algo estaba pasando en el subsuelo de la sociedad norteamericana; que la última elección de la década

la haya ganado un mentiroso, demagogo y reaccionario como Richard Nixon, también.

Aún soslayando la recesión decidida por Eisenhower hacia el fin de su mandato, un analista en 1961 podría vaticinar con tranquilidad que esos serían los años de consolidación de la hegemonía norteamericana a nivel mundial, por un lado; y de la afirmación de un crecimiento económico que por equitativo rompería las fronteras sociales, por el otro. Sin embargo, resultó que hacia el fin de la década los Estados Unidos de América habían logrado concitar un rechazo hacia su política exterior tan generalizado que en gran parte de los países del mundo existían comités de apoyo a la República de Vietnam, y que la pobreza no había sido más que maquillada. ¿Qué condiciones se modificaron como para ir de un extremo, caracterizado por el empuje de la juventud al otro, dominado por el desprestigio y el rechazo masivo? ¿Qué es lo que determinó el pasaje de la euforia al fracaso de manera tan estrepitosa?

La clase dominante norteamericana había planteado un mecanismo para mantener la tasa de ganancia basado en la falta de competencia y cuestionamiento. En otras palabras, la década de 1950 fue una etapa de acumulación y crecimiento bajo un modelo diseñado en los bosques de Bretton Woods, gracias al cual los países aliados del “mundo libre” articularían sus producciones de forma subordinada a las necesidades del capitalismo norteamericano, a la vez de resultar compradores privilegiados de los bienes y servicios elaborados en el país del norte. Esto no pudo mantenerse durante la década de 1960, ya que los aliados habían dado un paso adelante en sus estructuras productivas, de forma tal que muchos de los bienes y servicios norteamericanos eran ya caros y estaban fuera de competencia con las producciones interiores a dichas economías. Este crecimiento posibilitó la aparición de movimientos nacionalistas cuestionadores en estos países, junto al crecimiento de una juventud norteamericana que no había conocido la guerra, y que por eso mismo reaccionaron ante lo que llamaban “el sistema” con modalidades novedosas.

Sin embargo, no debemos llegar al final de este proceso para analizar la película, ya que la misma se estrenó en 1962, y por ello

debemos pensar que se trabajó en su elaboración entre 1960 y 1961. El presidente Kennedy en estos años mostró cierto empuje, pero lo que posiblemente más se haya evidenciado es el surgimiento de una generación de jóvenes que no habían vivido en la segunda guerra mundial ni la Gran Depresión, y que tal vez mostraran cierto distanciamiento respecto a un conjunto de valores que la sociedad norteamericana daba por sentados. Es por ello que cabe suponer que la película, una gigantesca reconstrucción de lo que podríamos llamar "el camino del héroe" hacia el oeste, constituyó la parte ideológica del camino iniciado por el presidente Kennedy, quien en su mensaje inaugural llamó a avanzar sobre la nueva frontera, que en su particular mirada era la pobreza. Es evidente que la elección del nombre no resultó casual, ya que los programas llevados adelante a fin de lograr un creciente nivel de inclusión social y económica no tenían nada que ver con la frontera geográfica. Sin embargo debería destacarse la idea de que se buscó discursivamente encontrar un lazo con el pasado del país, un mecanismo por el cual cualquier norteamericano promedio se sintiera incluido.

La invención de un pasado

La ideología es una parte de la zoología.

Destutt de Tracy

El concepto de ideología.

Néstor Capdevila

El concepto de la frontera ha sido creado para inventar lo que

podríamos llamar la norteamericanidad. Este neologismo puede parecer extremista y duro, y sin embargo, una vez explicado, puede dar sustento al trasfondo de un film como La conquista del oeste.

El pasado que cada norteamericano entiende como original y propio puede ser analizado como una construcción, elaborada por la clase dominante norteamericana en rechazo a la invasión cultural aluvional que promovía la inmigración masiva.

La inmigración comenzó a acelerarse fuertemente a partir de la década de 1820 gracias a lo cual, hasta mediados de la centuria, se había establecido a un ritmo de unos 100.000 inmigrantes por década; pero para mediados del siglo la cantidad de personas que llegaba a las costas del norte de América se incrementó a un valor de dos millones de personas por década. Transcurrida la segunda mitad del siglo XIX este ritmo multiplicativo avanzó hasta llegar a un promedio de cinco millones por década. En suma, para el período que va de 1800 a 1920 más de 30 millones de inmigrantes llegaron (y se asentaron) a los Estados Unidos de Norteamérica, produciendo una especie de shock cultural, amén del económico y social que no serán tratados aquí.[3]

Inmigración europea a los Estados Unidos por origen como % del total de inmigrantes

Países de Origen	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Gran Bretaña (excl. Irlanda)	3.1	13.8	19.3	26.8	16.0	15.3	2.7
Irlanda	46.9	44.3	31.7	14.7	15.7	11.6	7.9
Alemania	35.3	21.3	35.5	30.5	18.5	20.3	4.1
Polonia, Europa Central				1.2	4.2	14.8	25.6
Rusia y Países Bálticos					1.0		20.2
Italia					2.7	11.4	22.3

B.W. Poulson, Economic History of the United States (New York,

McMillan, 1981, pág. 162)

Como surge del cuadro, entre las décadas de 1880 y 1900 la presencia creciente de irlandeses, alemanes, polacos e italianos presionó en forma determinante sobre los norteamericanos nativos, los que sintieron y se resintieron de alguna forma de dicha presencia. Como indica Burchell, se produjo una exacerbación del nacionalismo, ideología que lo que pretendía para los inmigrantes era

su adaptación al modelo inglés, la Anglo-conformity. Ello no significaba, sin embargo, una imitación servil de dicho modelo cultural; el nacionalismo exacerbado exigía lo imposible: la renuncia por el inmigrante adulto a los rasgos culturales más inalienables que había adquirido durante niño. Tras la lógica de esta actitud se ocultaba una exigencia extrema y totalmente inaceptable: que el inmigrante procediera de las islas británicas y fuera protestante; de otro modo no podía ser acogido como un igual y, sin igualdad, la asimilación era imposible.[4]

En este contexto se robustecieron los mecanismos de rechazo al Otro y control de la penetración cultural, para desarrollar, por parte de los sectores dominantes, estrategias diseñandas con el objeto de fracturar las resistencias encontradas y dominar ideológica y culturalmente a esta masa invasora. El planteamiento se sustentaba en la idea de someter a las masas inmigrantes en términos sociales, económicos y culturales. Estos mecanismos han sido muy claramente analizados en lo que hace al sometimiento en el ámbito laboral,[5] pero merece un análisis en lo ideológico (más bien no tanto desde la recepción por parte del inmigrante, sino desde la generación por parte de la clase dominante).

En primer término resulta útil remarcar el hecho, que hoy es aceptado en forma normal, de que todo pasado histórico de una nación resulta un constructo, elaborado por un sector o clase social

que necesita justificar su lugar de preeminencia. O como dice Shumway, el pasado nacional en la mayoría de los casos son ficciones orientadoras, “que suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional”.[6]

El autor, para elaborar su análisis se basa en un académico norteamericano quien estudiando los orígenes del sistema político de su propio país llegó a la conclusión de que “todo gobierno necesita hacer creer en algo”, pero para que sea viable

una ficción debe tener una cierta semejanza con los hechos. Si se aparta demasiado de los hechos, la suspensión voluntaria de la incredulidad se desmorona… Entre las ficciones que aceptamos en la actualidad como evidentes por sí mismas están las que Thomas Jefferson consagró en la Declaración de la Independencia, la de que todos los hombres son creados iguales y la de que deben obediencia al gobierno solo si es su propio agente, si esta autoridad deriva de su consentimiento.[7]

Siguiendo dicha lógica, Shumway (quien toma a Morgan), indica que el convencimiento de los ciudadanos en el hecho de que se encuentran representados en el sistema, logra que obedezcan las leyes con un mínimo de coerción, destacando de esta manera que el gobierno federal representa sus propios intereses y escasamente el de los ciudadanos.[8] Entonces, se debe crear un mito de origen, fundacional, y postularlo como base imprescindible de la nacionalidad. En un texto clásico sobre el nacionalismo, Maurice Duverger plantea que tal expresión política viene a cubrir un vacío condicionado por el desarrollo del capitalismo, brindando “una función legitimadora de un nuevo sistema político, que ha dejado de contar con el recurso a las viejas legitimidades, sean éstas la tradición, el principio dinástico o la religión”.[9] Esta “nueva legitimidad” es -coincidiendo con lo planteado por Benedict Anderson—, una construcción y por ello, un “artefacto” cultural y de clase.[10] La posibilidad de la creación adquiere, entonces, un peso

determinante para el desarrollo del concepto, ya que como se dijo con anterioridad, su condición de necesidad surge de una clase o de una alianza de fracciones de clase, a las que les resulta funcional para la consolidación y desarrollo de su propio proyecto. Con acierto David Rock argumenta que el nacionalismo es una consecuencia de la evolución dispuesta por el siglo XIX, junto a la reacción ante la inmigración masiva y su rechazada persistencia en las expresiones sociales.[11]

Si bien este principio fue elaborado para la sociedad argentina, cabe tomarlo porque tanto la argentina como la norteamericana transformaron sus visiones del pasado como consecuencia de un proceso socioeconómico conocido como la inmigración masiva. El nacionalismo tiene una base importante en Europa, pero no resulta razonable suponer que sea un producto exclusivo de dicho continente, ya que asumiendo un origen vinculado en forma preferente con necesidades políticas, creer en esta referencia geográfica como base determinante es una mala interpretación. Es por ello que si los componentes son similares, su generalización no es consecuencia de un lugar o ubicación contextual. En suma, es un movimiento político-cultural, pero de contornos móviles y complejos. Aquí se justifica la aparición de un concepto tan lábil como el de frontera.

La frontera:

herramienta dinámica para la reelaboración del pasado nacional

> Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante.
>
> Carlos Marx, La ideología alemana

En 1893 un joven historiador de 32 años, llamado Frederick Jackson Turner, en la inauguración de la Chicago World's Columbian Exposition, y ante la American Historical Association, pronunció una conferencia que tendría una influencia clave en el pensamiento político de los Estados Unidos de América. En su exposición, llamada El significado de la frontera en la historia norteamericana, presentó las primeras conclusiones derivadas de sus investigaciones, las que fueron motivadas en la búsqueda de los orígenes de la democracia norteamericana. La respuesta que pudo encontrar vinculó el avance sobre la frontera oeste con la consolidación de las instituciones democráticas. Aseveró que debía desestimarse la importancia de las instituciones importadas de Europa, para sostener que la democracia norteamericana era original del territorio.

Hasta ese momento el Oeste era el lugar al que concurrían los fracasados, los inadaptados y los pobres en búsqueda de un futuro, "¡Turner en cambio declaró que ahí habían nacido las instituciones netamente norteamericanas!".[12] Entendía Turner que el desarrollo de las instituciones y las ideas no surgía de un modelo estático, sino que eran consecuencia de una particular evolución histórica y del condicionamiento del ambiente. En pocas palabras, los principales aportes de Turner pueden sintetizarse de la siguiente forma:[13]

a) La historia norteamericana se desarrolló a través del avance hacia el oeste, gracias a la existencia de tierras que eran libres y podían ser tomadas por cualquiera;

b) Las instituciones fueron consecuencia de su adaptación por un pueblo en movimiento, en expansión;

c) La frontera norteamericana era distinta a otras, por cuanto era móvil, escasamente habitada y con reducida presencia estatal;

d) Por estas condiciones, la frontera influyó en la legislación y en la distribución de las tierras fiscales;

e) La lucha contra los elementos, los indios y las sucesivas oleadas de gentes de diferentes orígenes permitió la constitución de un

igualitarismo no estatal, que formó una práctica democrática original y autóctona.

De esta forma, y siguiendo las precisiones de Moyano, las instituciones norteamericanas van de lo simple a lo complejo, en un proceso similar a la evolución física en la que los hombres reaccionan a las condiciones ambientales de manera predeterminada. Asimismo, gracias a esta reacción, la respuesta ideológica esperable es aquella que justifica el triunfo de los que logren la mejor conducta adaptativa, o sea, el darwinismo social.[14]

Turner entendía que el melting pot[15] se había logrado no en las ciudades sino en la frontera, en la confrontación diaria con la naturaleza y la dura geografía. Allí fue donde, habían logrado desarrollar las particulares características norteamericanas. La frontera era claramente el lugar donde había nacido la democracia, la igualdad y el nacionalismo gracias a la mezcla de blancos locales, nativos e inmigrantes. Ello fue posible porque se forjó una nueva nacionalidad netamente norteamericana. Para conquistar la naturaleza, sostuvo Turner, "todos tenían que aprender a ser autosuficientes, a crear su justicia, a establecer su ley y a elegir a sus autoridades".[16] Tal como lo dice el mismo Turner:

el desarrollo americano no ha representado meramente un adelanto a lo largo de una línea única, sino un retorno a condiciones primitivas en una línea fronteriza continuamente en movimiento hacia delante, con un nuevo desarrollo en esa zona. El desarrollo social americano ha estado recomenzando continuamente en la frontera. Ese renacimiento perenne, esa fluidez de la vida americana, esa expansión hacia el Oeste con sus nuevas oportunidades y su contacto continuo con la simplicidad de la sociedad primitiva, proporcionan las fuerzas que dominan el carácter americano. El verdadero punto de vista en la historia de esta nación no es la costa atlántica, sino el Gran Oeste.[17]

En un todo de acuerdo con las principales ideas de la época, Turner reelaboró la máxima sarmientina cuando sostuvo que, en el avance,

“la frontera es el borde exterior de la ola, el punto de contacto entre la barbarie y la civilización”,[18] de forma tal que los indios asentados desde miles de años atrás formaban parte de aquello que debía ser civilizado, esto es, incorporado o destruido. Entonces discrepa con las visiones históricas tradicionales, por cuanto se basaban en el estudio de los gérmenes europeos en el medio ambiente norteamericano, gracias a lo cual los historiadores tradicionales le dedicaron mucho tiempo a los orígenes germánicos y poco a los factores americanos.

Turner, redimensionando la importancia del medio ambiente, busca exponer un principio contrario como base de la individualidad y la originalidad del modelo de los Estados Unidos con un ejemplo, que bien vale su transcripción:

La tierra virgen domina al colono. Este llega vestido a la europea, viaja a la europea y europeos son su manera de pensar y las herramientas que utiliza. La tierra virgen le saca del coche de ferrocarril y le mete en la canoa de abedul. Le quita los vestidos de la civilización y le hace ponerse la zamarra del cazador y los mocasines. Le hace vivir en la cabaña de troncos de los cherokees y de los iroqueses y construir en torno a ella una empalizada india. No pasa mucho tiempo sin que el colono siembre maíz y sin que labre la tierra con un palo aguzado; lanza el grito de guerra y arranca el cuero cabelludo en el más puro y ortodoxo estilo indio. En una palabra, el medio ambiente de la frontera resulta al principio demasiado duro para el hombre blanco. Este debe aceptar las condiciones que le impone si no quiere perecer y por lo tanto se instala en los calveros indios y sigue las pistas indias. Poco a poco va transformando la tierra salvaje, pero el resultado no es la vieja Europa, ni sencillamente el desarrollo del germen germánico ni un caso de reversión a la antigua marca germánica. El hecho es que surge un nuevo producto que es americano.[19]

Sin perjuicio de destacar la contradicción de Turner cuando plantea la antinomia civilización vs. barbarie, y al mismo tiempo asimila a la cultura india como parte sustancial del origen del sistema político

norteamericano, cabe hacer mención al camino que postula. De la civilización europea a la (¿podría llamarse así?) barbarie, para rehacer un camino autónomo de vuelta a una civilización, distinta y superior.

Al principio, dice, la frontera era la costa atlántica, y por ello, era la frontera de Europa. Cuando los hombres se empezaron a mover hacia el Oeste, la frontera se hizo cada vez más norteamericana, y por ello un continuo alejamiento de Europa y sus costumbres. Este planteamiento es interesante porque forma parte de su pensamiento progresista,[20] ya que pretende asumir como propio un pasado que fue sistemáticamente reprimido y destruido por la clase dominante, como es la presencia cultural de los diferentes pueblos indios dentro de dicha cultura dominante.

Es aquí, entonces, que debe destacarse el hecho de que la cultura dominante como la de la burguesía industrial progresista avanzó en una dirección funcional a sus necesidades, incorporando y sintetizando aspectos del pasado para transformarlos en constitutivos y funcionales ideológicos del propio pasado de esa misma clase social.

No resulta casual entonces la película que aquí se analiza, ya que de alguna forma el objetivo, tras la obvia búsqueda comercial, es ideológico. Hasta tal punto es así que Turner realiza una maniobra sorprendente, y es la de negar la importancia de la esclavitud en la dinámica institucional norteamericana, ya que para el autor, “la cuestión de la esclavitud no es más que un incidente”[21] en la propia historia. Un incidente que provocó la guerra Civil y unos cuántos miles de muertes de ambos bandos. No se pretende sostener aquí que la guerra de Secesión se originó en la lucha por la liberación de los esclavos, pero tampoco debe desestimarse la impronta cultural que dicho “incidente” tuvo en las instancias institucionales del país.

How the West Was Won,

o cómo debe sentir un buen norteamericano

No conocían sino su propia ley.

How the West Was Won, voz en off

Resulta llamativo constatar que la película se construye casi al pie de la letra del artículo de Turner. Comienza con música de características épicas, dándole tal vez un poco de razón al profesor Gabriel al mostrar desde los títulos que no solamente será una gran producción, sino que de tan grande se necesitó más de un director para poder filmarla.[22]

Luego de una larga introducción musical, una voz en off comienza a ubicar espacial y temporalmente al espectador. Es ésta una construcción discursiva que resulta útil para abreviar procesos y conceptos que, aunque resulte paradójico, visualmente requeriría muchas más imágenes para pocas ideas, por un lado; por el otro, esas muchas imágenes no podrían garantizar la conclusión y aseveración que realiza el relator. Resulta ser, entonces, un trasfondo de coreuta griego que dirige la acción hacia el lugar necesario.

La película rinde tributo al maestro Turner, que había aseverado que

cuando leemos línea tras línea esa página continental de Este a Oeste nos encontramos con el testimonio de una evolución social. Empieza con el indio y con el cazador; continúa explicando la desintegración de la barbarie mediante la aparición del mercader, que es quien encuentra el sendero de la civilización; leemos los anales de la fase pastoril en la vida del rancho; la explotación del suelo mediante el cultivo sin rotación del maíz y del trigo en comunidades agrícolas ampliamente diseminadas…[23]

Adviértase que es el mercader quien encuentra y desarrolla el

sendero de la civilización. La desintegra, como el agua a la piedra, por lo que podríamos sospechar que es el comercio, el mercado, quien actúa como agente civilizador. Los anteriores pueden ser entendidos como precondiciones, necesarias tal vez, pero no centrales. Precisando más el pasaje de la barbarie hacia la civilización, Turner solicita que nos detengamos y contemplemos la procesión de la "civilización, que marcha en columna de a uno —el búfalo que sigue las pistas que va hacia las fuentes de agua salada, el Indio, el traficante en pieles y cazador, el ganadero, el colono adelantado— y la fontera ha pasado y se desplaza hacia delante".[24]

Las velocidades de paso son diferentes, no es lo mismo la del cazador que la del ranchero o el minero, pero todos avanzan y constituyen instituciones para desarrollar la autóctona democracia. La película lo toma como una verdad incuestionable, y por ello el primer personaje que aparece es el "mountainman",[25] James Stewart en el papel de Linus Rawlings, un cazador y traficante de pieles, montaraz que por su esfuerzo pudo ponerle nombre a la tierra que hoy aparece en el mapa, como dice el comentarista en off; pero para que así sea hubo que conquistarla/ganarla (won) contra la naturaleza y el hombre primitivo (sic).

Estos hombres solitarios se encontraban siempre en movimiento. Linus Rawlings (James Stewart) es un cazador solitario, que le heredará a uno de sus hijos (Zeb, personificado por George Peppard) la vocación por el eterno movimiento. Asentado el padre cuando decide someterse a las reglas del matrimonio, su hijo Zeb en plena guerra de Secesión decide seguir los pasos de su padre y unirse al Ejército Federal, y al fin de la contienda, re-enrolarse para ir a parar como comandante de frontera. Su nuevo movimiento se producirá cuando aparezca el avance del ferrocarril, el que con su lógica implacable de mercado le implique a Zeb quebrar un compromiso asumido con los indios. Por ello nuevamente se mueve hacie el oeste, y llegará a convertirse en sheriff en lucha contra los forajidos del far-west. En pocas palabras, desde los Grandes Lagos (el padre) al lejano oeste (el hijo).

La voz en off acompañará toda la película. En un principio había paz entre los montaraces, los cazadores blancos y los indios. La voz en off, el coro lo dice, la imagen lo hace. No hay contradicción ya

que el propio pasado es tal como la imagen dice y la voz muestra.

Esta voz, luego del comienzo, se desplaza hacia el origen, al atlántico y construye ideología mientras las imágenes muestran un este febril, industrial. El coreuta dice que aquí se encuentra un tipo de gente que cuando ve un bosque, en realidad está viendo planchas de madera; que cuando ven un pedazo de tierra con piedras, en realidad ven una granja. El mensaje resulta claro: son los emprendedores que tienen mente capitalista, transformadora; gente del este que quiere llevar civilización, progreso, mercado al oeste.

Allí comenzará la historia de los Prescott y los Rawlings. Karl Malden es Zebulon Prescott, padre de dos hijas que representan el ideal de belleza norteamericana de la década de 1960: Carroll Baker (Eve Prescott, futura esposa de Linus Rawlings) y Debbie Reynolds (Lilith Prescott). Ellos están esperando subir a una barcaza que los llevará por el canal de Erie hasta la zona de los Grandes Lagos. La anécdota que cuenta Zebulon Prescott/K. Malden para justificar la ida al este parece tomada del trabajo de Turner. Cuenta que cansado de "cosechar piedras", decidió vender su granja a 500 dólares, para ir al oeste. Sin perjuicio de que su esposa lo acusa de exagerar, Prescott/Malden indica que es temeroso de Dios, y que esa es su verdad. Turner, entonces, dice: "La competencia de las tierras de la pradera, baratas, sin esquilmar y fácilmente laborables impulsó al campesino o a irse al Oeste y continuar esquilmando el suelo de una nueva frontera, o a adoptar el cultivo intensivo". Luego de indicar que los condados del oeste sufrieron un descenso absoluto en los niveles demográficos, remata la idea con ideología: "La demanda de tierras y el amor de la libertad ofrecida por las tierras vírgenes llevaba la frontera cada vez más para adelante".[26]

El hijo de Linus Rawlins y Eve Prescott lo dice claramente, una vez retornado de la guerra Civil, y al recordar una anécdota de su padre muerto en el conflicto: "Solo quiero ir a algún lado".

Es en la frontera donde se consolida el crisol de razas. La película lo muestra en varias escenas. Vale tomar la primera, en la que la familia Prescott, esperando ascender a la barcaza que los transportará por el canal de Erie, comienza una charla con otros pasajeros. Allí, entre otras cosas, Lilith Prescott se pone a cantar, a petición de su padre, una canción de origen escocés: La casa en la

pradera. Es gracias a eso, como dice Turner, “en el crisol de la frontera los inmigrantes se americanizaban, se liberaban y fundían en una raza mixta, que no era inglesa ni por nacionalidad ni por sus características”.[27]

Todo hace suponer que en la construcción de la imagen hubo una referencia subterránea al camino hacia la tierra prometida, un cruce del Jordán mítico que llevó al nuevo pueblo elegido (en este caso, el norteamericano) hacia ese lugar donde serían libres y vivirían en la gracia de Dios. Este cruce del Jordán es el camino en un lanchón tirado por mulas a lo largo del canal de Erie.

Por otra parte, debe hacerse mención especial del trato que le da la película a los momentos particularmente conflictivos de la historia nacional, lo que no deja de ilustrarnos que la línea es de ideología progresista (por Turner), pero también consensualista (gracias al condicionamiento de la guerra fría).[28] Entonces la guerra con México o la de Secesión son emergentes que no forman parte de la esencia norteamericana. Como se dijo más arriba, la guerra civil fue solamente un incidente. El resto, un camino erigido en una institucionalidad construida en la lucha contra la adversidad, gracias a la frontera: “Pero esa legislación fue estructurada bajo el influjo de la frontera y bajo la dirección de estadistas del Oeste como Benton y Jackson. El senador Scott, de Indiana, dijo en 1841: ‘Considero que la ley que reconoce el derecho de prioridad no hace sino consagrar la costumbre o derecho común de los colonos’”.[29]

Aspectos que aquí no han sido desarrollados (y no lo serán), pero bien merecerían un trabajo ulterior pueden encontrarse, por ejemplo, en la cuestión del Otro. Cuando Linus Rawlings se encuentra con los Prescott en medio de lo que podríamos llamar la línea de frontera, la hija mayor Eve Prescott (a la sazón, futura esposa de Rawlings) le pregunta a Linus si las indias son bonitas. ¿Cuál es el criterio que debemos tomar? ¿Es una pregunta de 1840 o es una pregunta de 1960? En la misma dirección debe analizarse la cuestión sexual. Eve practicamente se “entrega” a Linus. El padre de Eve no lo cuestiona, es más, lo único que dice ante la sospecha de que Eve haya dormido con Linus es “¿debemos preocuparnos por algo?” La facilidad de decirle a un hombre que es deseado, es producto de la sociedad en la que vivía o es producto de la

frontera… ¿es producto de la revolución de la década de 1960?, ¿o es producto del autor del presente capítulo que puede preguntarse por el deseo sexual de una persona ubicada en 1840 o 1960, reinterpretando sus mensajes?

Otro de los temas es la subterránea imagen del Destino manifiesto. Si existe para la nación, ¿existe para las personas? Lilith Prescott, una vez abandonada por un tahúr que la siguió mientras ella era la supuesta dueña de una mina de oro, volvió a su origen de cantante de saloon. No importa que un acaudalado granjero haya insistido en casarse con ella; Lilith canta hasta que el tahúr vuelve y, necesariamente, se van al oeste, y en forma permanente continúa con el eterno movimiento. O sea, se vuelve siempre al origen, a lo que uno es, al Destino manifiesto.

Asimismo, no se debe dejar de lado que muchas imágenes o procesos han cumplido con el papel de ilustrar a los norteamericanos de 1960, más que darle sustento a la historia. La escena de la caravana hacia el oeste en la que viaja Lilith Prescott es un ejemplo claro de ello: largos planos donde se muestra la inmensidad del territorio vacío; escenas donde las carretas cruzan un río o como bajan una empinada colina son ilustraciones de cómo era, cómo se hacía en el pasado, para mostrar contra lo que se luchó.

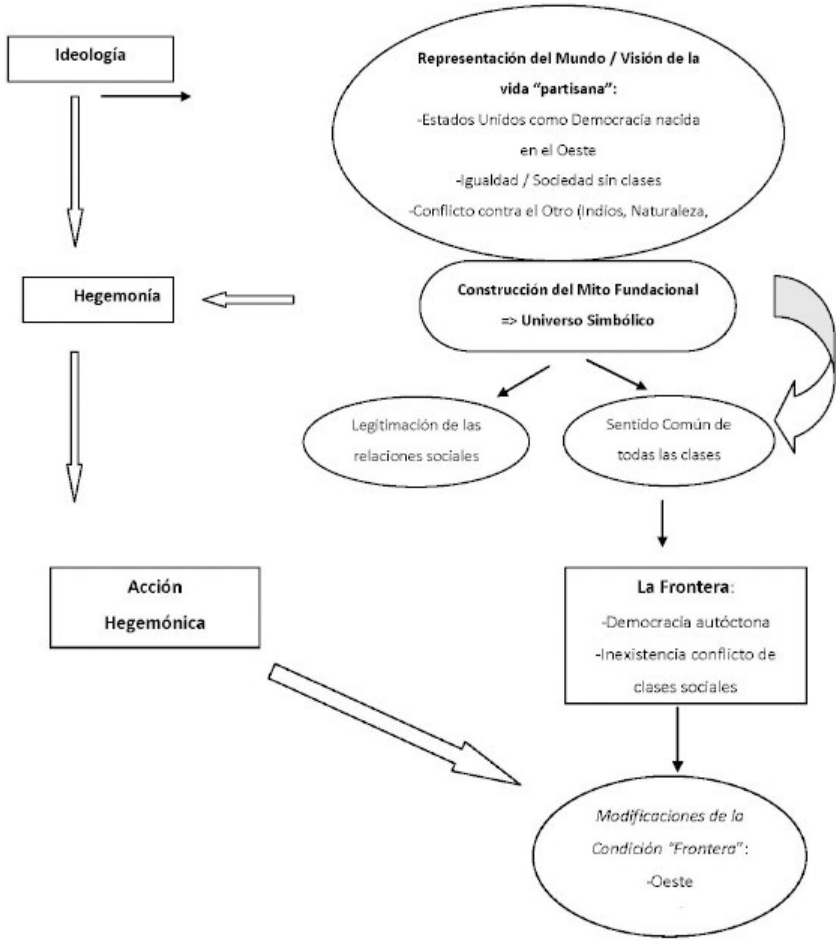
Conclusión

> Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la terrenalidad de su pensamiento.
>
> Carlos Marx, Segunda tesis sobre Feuerbach

La película es una del oeste en sentido pleno. Pero, a diferencia de

otras que refieren a algo que se presume conocido, aquí se ilustra, se explica, se muestra lo que debe saberse, suponerse y, como fin último, recordarse. Es el pasado propio, lo material concreto que se traduce en una fórmula que explica a la misma nacionalidad. El norteamericano común es un hombre de palabra, que busca en la frontera la libertad que el mercado comienza a cercernarle. Llamativamente el mercado capitalista no es otra cosa que un hombre voraz que rompe acuerdos, que no tiene palabra sino la del dinero y la riqueza. Los Rawlings y los Prescott representan el poder del ciudadano medio, del ciudadano común, que busca en el movimiento y la línea de frontera su propia libertad.

La aparición del ferrocarril traerá progreso, pero de manera diferente al logrado por el canal de Erie, ya que su construcción avanza y avasalla derechos de hombres y de indios. Zeb Rawlings no se resigna, y como sabe que será derrotado, se va al oeste más clásico. Estamos en 1870/1880, momento en que la frontera empieza a cerrarse. En que las caravanas de ganado unen lo que todavía el ferrocarril no; momento en que el pasado está consolidándose. Poco después, con el cierre de la frontera, se producirá el cierre del pasado, y con el fin de la película, la consolidación para el espectador, de hechos conocidos (el sentido común), dentro de un gran proceso aceptado como propio (el universo simbólico). En suma, el pasado de todo norteamericano es el camino a la frontera, hacia la democracia y la libertad. A partir de allí, la frontera explicará acciones internas, pero también servirá como substrato para justificar, sin mencionarlo expresamente, la frontera exterior, las políticas imperialistas como la Segunda guerra o la invasión a Irak. El siguiente cuadro intenta sintetizar los principales elementos analizados:



A partir de aquí, cabe profundizar en esta línea de trabajo, aplicando el análisis propuesto a diferentes películas, lo que será motivo de futuros esfuerzos.

▪

[1] Este capítulo es una versión mejorada y ampliada de la ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Tucumán, septiembre de 2007.

[2] Diario El Día, consultado por Internet, en http://

www.eldia.es/2003-07-20/CULTURA/CULTURA5.HTM

[3] Los datos han sido obtenidos de B.W. Poulson, Economic History of the United States, New York: McMillan, 1981, pág. 161.

[4] R. A. Burchell, “La emigración a América en los siglos XIX y XX”, capítulo 4 de Willi Paul Adams, Los Estados Unidos de América, Madrid: Siglo XXI, 1979, pág. 192.

[5] Ver por ejemplo D.M. Gordon, R.Edwards y M. Reich, Trabajo segmentado, trabajadores divididos. La transformación histórica del trabajo en Estados Unidos, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986. También la selección de estudios sobre el mundo laboral en Pablo Pozzi et al., De Washington a Reagan: Trabajadores y conciencia de clase en los Estados Unidos, Buenos Aires: Cántaro, 1990.

[6] Nicolas Shumway, La Invención de la Argentina. Historia de una idea, Buenos Aires: Emecé, 1993, pág. 13.

[7] Edward S. Morgan, La invención del pueblo. El surgimiento de la soberanía popular en Inglaterra y Estados Unidos, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006 (en Argentina; 1988 en Estados Unidos), págs. 13-

[8] “Pero la ficción orientadora del gobierno representativo es a la vez necesaria y positiva: necesaria porque la creencia de que el gobierno representa nuestros intereses mueve a los ciudadanos norteamericanos a obedecer las leyes con un mínimo de coerción; positiva porque nada promueve la reforma como el esfuerzo para que la realidad coincida con la ficción orientadora de la representación (Morgan 14). En Nicolas Shumway, La invención de…, op. cit., pág. 13.

[9] Maurice Duverger, “¿Adónde van los nacionalismos?”, en Las ideologías y sus explicaciones en el siglo XX, Madrid: IEP, 1962, págs. 234 y ss.

[10] “Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la ‘calidad de nación’ —como podríamos preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra—, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular”

(Benedict Anderson, Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México: FCE, 1991, pág. 21).

[11] "El movimiento nacionalista no dejaba de ser un invento y una consecuencia del siglo XIX y de los conflictos y tensiones engendrados por la sociedad de masas" (David Rock, La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública, Buenos Aires: Ariel, 1993, pág. 45).

[12] Ana Moyano, "La frontera: Interpretaciones acerca de la tesis de Turner", en V.A. Arriaga Weiss, A. Grunstein Dickter, A. Moyano Pahissa y A. R. Suárez Arguello (comps.), Estados Unidos visto por sus historiadores, Tomo I, Mexico: Insituto Mora, 1991, pág. 63.

[13] Algunos de estos puntos resultan una adaptación del planteamiento efectuado por Hebe Clementi, F.J. Turner, Buenos Aires: CEAL, 1992, págs. 10-11.

[14] Ana Moyano, "La frontera…"; op. cit., pág. 64.

[15] El objetivo propuesto desde los sectores dominantes norteamericanos fue lograr el melting pot (o "crisol de razas") de los inmigrantes con los nativos anglosajones. Sin embargo, las prácticas estimuladas favorecieron la confrontación de pueblos y lenguas, de forma tal que, como se ve en la actualidad, es más fácil encontrar enclaves de países y lenguas dentro de ciudades y Estados, como el Barrio Chino o la Pequeña Italia en Nueva York. Pueden verse estas prácticas en el ámbito laboral — que resultan extensivas a todos los demás sectores de la sociedad— en los trabajos ya citados: D.M. Gordon, R. Edwards, y M. Reich, Trabajo segmentado…. Y también la selección de estudios sobre el mundo laboral en Pablo Pozzi et al., De Washington a Reagan.

[16] A. Moyano, "La frontera…"; op. cit., págs. 64-65.

[17] Frederick J. Turner, "El significado de la frontera en la historia americana", en Frederick J. Turner. La frontera en la historia americana, 1893, Madrid: Ediciones de Castilla, 1961, pág. 22.

[18] Idem.

[19] Idem, pág. 23.

[20] El progresismo es una ideología o cuando menos una percepción cultural, de tipo social, surgida a fines del siglo XIX: "Entre 1890 y 1920 Estados Unidos vivió las consecuencias de los cambios realizados durante la segunda mitad del siglo XIX. La expansión hacia el oeste llegó a la costa del Pacífico y continuó en dirección a China. Las guerras de Cuba y de Filipinas, la ocupación de Puerto Rico… anunciaban el surgimiento del imperialismo norteamericano. La concentración económica, los oligopolios y los trusts, ponían en tela de juicio la autopercepción de los norteamericanos de vivir en una sociedad igualitaria y democrática. El impacto de la inmigración junto con la crisis de las pequeñas comunidades, más el desarrollo de los sectores medios y de asociaciones profesionales hasta entonces desconocidos implicó una resignificación cultural profunda. Este período de transición se llamó a sí mismo 'La Era Progresista'. En Pablo Pozzi y Roberto Elisalde. "Conflicto y consenso en la Historiografía norteamericana: una historia politizada"; en Pablo Pozzi et al., Un pasado imperfecto: el conflicto en la Historia de Estados Unidos, Buenos Aires: Manuel Suárez, 1992, pág. 13.

[21] Frederick J. Turner, "El significado de la frontera…", op. cit., pág. 37. Por ello es que los principales acuerdos políticos entre el norte y el sur en términos de esclavitud son soslayados y reinterpretados en otra dirección: "En el censo de 1820, el área colonizada incluía a Ohio, Indiana meridional e Illinois, Missouri sudoriental y alrededor de la mitad de Lisiana…"; o "a mediados de aquel siglo, la línea indicada por el actual límite oriental del territorio indio, Nebraska y Kansas señalaba la frontera con el país indio". En idem, págs. 24 y 25. Omite recordar que ambas zonas fueron tierras de discusión y conflicto entre territorios esclavistas y libres. Es más, el pacto y luego ley de Kansas-Nebraska resultó como necesidad de evitar la guerra. Presentado como una ley que avanzaba sobre tierras indias, es generalmente invocado como un antecedente clave que logró retrasar la guerra entre el norte y el sur por unos años. Ver a su respecto, por ejemplo, S. E. Morrison, H. S. Commager y W. E. Leuchtenburg, Breve historia de los Estados Unidos, México: FCE, 1993, págs. 326 y ss.

[22] Los directores fueron John Ford, Henry Hathaway, George Marshall y Richard Thorpe.

[23] F.J. Turner, “El significado de la frontera…”, op. cit., pág. 27.

[24] Idem, pág. 28.

[25] Turner lo llama de otra forma. Como dice: “Daniel Boone, el gran backwoodsman (habitante de los bosques salvajes), que fue a la vez cazador, traficante, ganadero, campesino y agrimensor, al enterarse, probablemente por los traficantes de la fertilidad de las tierras del curso alto del Yadkin en donde solían descansar tales traficantes en su camino hacia el territorio indio, abandonó junto a su padre su hogar de Pennsylvania y, siguiendo el camino del Great Valley llegó a aquel río”. En Ibid, pág. 33.

[26] Idem, pág. 35.

[27] Ibid, pág. 36.

[28] El progresismo como escuela historiográfica.

[29] Frederick J. Turner, op. cit., pág. 39.

7

Respuesta ideológica doméstica en la segunda guerra mundial:

Treinta segundos sobre Tokyo

[1]

El 18 de abril de 1942, a 131 días del ataque japonés a Pearl Harbor, 18 bombarderos norteamericanos B 25 Mitchell lanzaron bombas explosivas e incendiarias sobre las ciudades de Tokyo, Yokohama, Yokosuka, Nagoya y Kobe. El objetivo de la misión era provocar un impacto psicológico sobre pueblo y gobierno japonés respecto a la supuesta invulnerabilidad de la isla. Pero también mostrar al pueblo de los Estados Unidos que su gobierno no se había quedado de brazos cruzados ante el ataque japonés efectuado el "7 de diciembre de 1941, una fecha que pervivirá en la infamia".[2] Con similar velocidad reaccionó Hollywood ante aquella respuesta. Dos películas fueron realizadas en poco tiempo, si se toma en cuenta lo que lleva la elaboración del guión, la selección de los actores y actrices, la búsqueda de los escenarios y los acuerdos con las Fuerzas Armadas para que presten los equipos que darán realismo a la historia. A fin de diciembre de 1943 se estrenó Destination Tokyo (Destino Tokyo),[3] que relata la historia del navío Copperfin, de la fuerza naval de submarinos de la marina de los Estados Unidos en misión a la bahía de Tokyo, a fin de obtener información de inteligencia para el ataque aéreo del teniente coronel Doolittle. Luego se filmó Thirty seconds over Tokyo (Treinta segundos sobre Tokyo),[4] que detalla los antecedentes, el desarrollo y la resolución del ataque diseñado por las autoridades norteamericanas.

Si bien la fecha de estreno de ambas películas encuentra a los Estados Unidos en posiciones diferentes respecto a la evolución y posible resultado de la guerra mundial, no debe descartarse la importancia y efecto que dichos filmes hubieron de ejercer sobre los ciudadanos norteamericanos, en particular para continuar justificando el esfuerzo patriótico de la guerra. Debe destacarse que la acción hegemónica aquí funciona en diferentes planos: uno abierto, dirigido a mostrar la importancia, rapidez y efectividad de la respuesta bélica ante el acto "infame"; pero también en ambos casos existe un mensaje menos explícito, destinado a educar, en particular al grueso de los hombres y mujeres que la vieran, sobre un conjunto de virtudes y ejemplos que debían ser los rectores de sus conciencias. La fidelidad matrimonial, el amor hacia la familia, la hermandad entre los soldados, la nobleza de los ideales o la rectitud de la conducta militar de los Estados Unidos, son puntos que no pueden obviarse, por cuanto representan valores que debían ser representativos del país en guerra. Lo paradójico de ambos films es que si bien refieren a una acción encadenada entre ambas películas, el primero cuenta un hecho que según la información recabada[5] no existe constancia de su accionar, mientras toma elementos reales de lo que se cuenta en el segundo, que sí existió.

El análisis del film debe ser precedido por una descripción de la evolución de las relaciones entre Estados Unidos y Japón durante la década de 1930, a fin de dejar en evidencia que la conducta llevada adelante por el gobierno de Roosevelt no fue, precisamente, más que un frío análisis político para acorralar a los japoneses de forma tal que las alternativas que le quedaban era claudicar o iniciar la guerra. Luego se verán un conjunto de pautas que apuntalan los valores mencionados con anterioridad.. Finalmente, se trabajará el mensaje ideológico de ambos, cuyos efectos fueron el de reforzar la voluntad de victoria.

1

Las relaciones entre Japón y Estados Unidos de América fueron, por lo general tensamente cordiales. Ambos países tenían claro que los

separaba solamente el océano Pacífico, aunque no era suficiente para limitar sus ambiciones imperiales. Películas tales como El último samurai o Cartas desde Iwo Jima muestran que las relaciones entre estas naciones se mantenían dentro de los límites de la cordialidad —lo que de alguna forma refuerza lo dicho en el capítulo 3 sobre la perspectiva postmoderna—, pero no destacan hechos que, en su acumulación, evidencian una creciente desconfianza entre ambos.

Entre ellos se puede mencionar, para comenzar, el rechazo por parte del árbitro Theodore Roosevelt a aceptar muchos de los reclamos japoneses contra los rusos, luego de vencer a éstos en la guerra de 1905. Un poco más tarde, en 1908, en lo que se llamó el Pacto de Caballeros, Estados Unidos interrumpió la inmigración de japoneses a este país, marcando con ello un posicionamiento racial que se verificaría claramente durante la segunda guerra mundial, cuando internó en grandes campos de concentración a los inmigrantes y descendientes de japoneses, siendo los únicos de los retenidos respecto a los países con los que estaban en guerra. Profundizando en esta línea, en los Acuerdos de Versailles de 1919, Estados Unidos se negó a aceptar la propuesta japonesa de igualdad racial. Más tarde, aquel país estipuló importantes limitaciones navales para Japón en la Conferencia de Desarme de 1922.

Pero la tensión seria entre ambos países comenzó con la invasión japonesa a Manchuria en 1931. Era por todos conocido el hecho de que Japón necesitaba materias primas, insumos y mercados para su potencia industrial, ya que su reducido territorio limitaba su capacidad y por ende las ambiciones imperiales de una burguesía tan agresiva como la europea o la norteamericana. Desde la perspectiva japonesa, el sudeste asiático era tan su “patio trasero” como África para los europeos y Centro y Sud América para los estadounidenses. Por ello el primer paso fue el de tomar control total de Manchuria (ya que dominaba todo el sur), al advertir que los nacionalistas chinos, con Chian Kai Shek como su líder, contaban con creciente apoyo de los Estados Unidos. Máxime considerando que, si bien se vieron obligados a retirarse por la presión internacional, los soviéticos habían invadido parte de Manchuria con el objetivo de garantizar sus fronteras. El 18 de septiembre de 1931, oficiales del ejército japonés —con

conocimiento del Ministerio de Guerra y el Estado Mayor, pero no del gobierno civil—, simularon un ataque al ferrocarril que recorría el sur del territorio, y que se encontraba bajo su administración. Rápidamente acusaron a los chinos del ataque, y con el justificativo de que actuaban en salvaguarda de sus intereses, ocuparon militarmente la totalidad de Manchuria.

El gobierno chino, impotente en términos militares contra una potencia del nivel demostrado por Japón, pidió ayuda a la Sociedad de las Naciones y al gobierno de los Estados Unidos con el argumento de que Japón había violado el pacto Kellog- Briand,[6] y el de los Nueve Poderes,[7] sin perjuicio de recordar los acuerdos que se habían alcanzado para garantizar las "puertas abiertas" en China. El Secretario de Estado del presidente Hoover, Henry Stimson, evaluó distintas acciones económicas que serían descartadas por el riesgo de llevar a una guerra con Japón, tales como embargos comerciales, dada la tensión inherente a la política doméstica japonesa derivada del creciente poder de los militares en el gobierno. Su diagnóstico no era erróneo, porque el 10 de diciembre de 1931 los militares tomaron finalmente el poder político en Japón, pero manteniendo una fachada legalista. Paralelamente a dicho avance, las tropas desplegadas en Manchuria avanzaron sobre todo el territorio. Mientras tanto la única acción concreta efectuada por Estados Unidos en defensa de China fue el de enviar a un representante a las sesiones que al respecto llevaba adelante la Liga de las Naciones (de la que Estados Unidos no formaba parte).

En consecuencia, limitadas las posibilidades económicas o militares a fin de retrotraer la situación de crisis en China, Stimson ideó una fórmula que se convertiría en el eje de la década —y parte de la siguiente—, conocida como la Doctrina Stimson y que ha llegado a tener una dimensión tan importante que forma parte ya del Derecho Internacional Público. Durante dos o tres días del mes de enero de 1932 el Secretario y su gabinete trabajaron en la redacción de la nota que el día 7 aprobaría, y sería enviada a los gobiernos de China, Japón y los restantes miembros del Pacto de los Nueve Poderes. En ella se estipula que, en vista de las recientes acciones militares de Japón y la destrucción de la autoridad administrativa del gobierno chino sobre Manchuria, era la obligación por parte de Estados Unidos de informar a China y a Japón que no podrían

admitir la legalidad de ninguna situación de facto, ni tampoco reconocer ningún tratado o acuerdo alcanzado entre dichos gobiernos que pueda perjudicar derechos o acuerdos de Estados Unidos o sus ciudadanos en China, incluso aquellos relacionados con la soberanía, la independencia o la integridad, territorial o administrativa de la República de China, o la política internacional relativa a China, conocida comúnmente como la política de puertas abiertas.[8]

Los japoneses, redoblando la apuesta, pusieron como gobernante al Emperador chino depuesto Pu-Yi y convirtieron a Manchuria en un estado subordinado políticamente a sus intereses, con el nombre de Manchukuo, ya que "Manchuria prometía la salvación de los males de la Gran Depresión, que le había cerrado muchos mercados tradicionales a ese país asiático y que había elevado la percepción de vulnerabilidad producida por la escasez de materias primas y alimentos adecuados". Luego de instalar su gobierno títere, envió a medio millón de colonos japoneses para que se instalasen y trabajaran allí, entre los que se contaban un cuarto de millón de agricultores.[9] Stimson, entonces, dentro de su pieza doctrinaria incluyó el Pacto de los Nueve Poderes y el Pacto Kellogg-Briand, mientras que solicitaba a la comunidad internacional que se plegara al no reconocimiento de la nueva situación. A la vez amenazó con incrementar el poder militar norteamericano en Guam y las Filipinas.

Dentro de su normal impotencia y luego de recibir el informe de una comisión nombrada al efecto, la Liga de las Naciones condenó la actitud de Japón. La respuesta de los representantes de este país fue la de retirarse del recinto, y en octubre de 1933 de la Liga misma. En vista de la inacción concreta por parte de la comunidad internacional, el líder nacionalista chino Chan Kai Shek se vio en la obligación de aceptar la situación.

Con el gobierno de Franklin D. Roosevelt la situación no cambió en lo sustancial. El nuevo estado siguió sin ser reconocido, pero la nueva administración en principio no avanzó sobre los lineamientos establecidos en la Doctrina Stimson. Por ello China pasó a ser la principal proveedora de materias primas a Japón, a la vez de un mercado controlado para los excedentes domésticos del invasor. Por

ello, cuando Japón decidió forzar un monopolio petrolero para su beneficio en el Manchukuo o el intento de formar una región autónoma en el norte de China, Estados Unidos solamente elevó su protesta, sin ulteriores medidas.

No deben obviarse dos elementos importantes. El primero es que Estados Unidos se encontraba tan mal económicamente gracias a la Gran Depresión, que para el ciudadano medio el aislacionismo tradicional de los sectores más conservadores[10] era una medida bastante razonable para el país. El segundo hecho a destacar es que dicho aislacionismo forzó a una ley de neutralidad muy dura, concebida en vista de los conflictos de China, la invasión italiana a Abisinia, y el inicio de la guerra civil en España.

El siguiente momento de tensión creciente entre Japón y Estados Unidos, unánimemente reconocido por la bibliografía especializada, se encuentra en 1937. En ese año se produjo un nuevo ataque militar de Japón sobre China, "con una barbarie, como en el bombardeo de Shangai y el saqueo de Nankín, que horrorizó a los norteamericanos".[11] Como consecuencia de ello, el presidente Roosevelt pronunció un discurso conocido como "el de la cuarentena". Dijo Roosevelt: "Cuando empieza a difundirse la epidemia de una enfermedad física, la comunidad aprueba y participa en una cuarentena de los pacientes, para proteger la salud de la comunidad contra la difusión del mal".[12]

Este discurso se entendió como el cambio de actitud respecto a la neutralidad absoluta y "boba", en pos de una política de apoyo a lo que podría entenderse como una seguridad internacional colectiva, en claro mensaje a los gobernantes japoneses. Como Japón no había declarado la guerra, para el gobierno norteamericano no era de aplicación el embargo de armas que estipulaba la ley de neutralidad, y por ello pudo enviarlas a Chan Kai Shek a través de Birmania, amén de un préstamo de 25 millones de dólares. No toda la administración estaba a favor de dicha política, como por ejemplo el embajador en Francia y con quien el presidente mantenía una intensa relación política, William Bullit. Este y otros le recomendaron mantener una postura más cordial con los japoneses, ante la evolución de la situación europea.

Sin embargo, la tensión en Asia no hacía más que crecer. En

diciembre de 1937 aviones japoneses atacaron y hundieron un cañonero de bandera norteamericana llamado Panay, escolta de un buque-tanque de la Standard Oil que navegaba por el río Yang Tsé. Los aislacionistas suspiraron de alivio cuando el gobierno de Japón pidió disculpas y se ofreció a pagar una indemnización al respecto, conforme las leyes internacionales.[13] Estados Unidos, el 6 de octubre de 1938, se sumó a la postura de la Liga de las Naciones y protestó contra las violaciones de Japón a los tratados internacionales.

En respuesta, el 18 de noviembre del mismo año, el gobierno japonés respondió que "en el este de Asia imperaba un Nuevo Orden, el cual anulaba la política tradicional de puertas abiertas".[14] Las posiciones relativas se encontraban ya determinadas. El camino de la guerra se encontraba abierto y solamente se necesitaban algunos pocos pasos más.

2

La invasión alemana a Polonia y el consecuente inicio de la segunda guerra mundial incidieron en las políticas externas de Estados Unidos, también respecto a Japón. La modificación de la ley de neutralidad en noviembre de 1939, y la posibilidad de entregarle armas y apoyo logístico a Francia e Inglaterra, a través del método de cash and carry (pague y lleve), implicó un involucramiento norteamericano del lado de sus tradicionales aliados.

A principios de enero de 1940, cuando los japoneses habían ya avanzado en China lo suficiente como para haber desplegado un importante número de tropas para vencer la resistencia del gobierno nacionalista del Kuomintang, el gobierno norteamericano dio un paso adelante en una serie de medidas provocadoras: derogó el tratado comercial firmado con Japón en 1911. A partir de ese momento era posible trabar embargos parciales o totales sobre un conjunto de bienes que resultaban cruciales para el esfuerzo bélico japonés.

El estancamiento de la situación china, junto a las presiones internacionales a su respecto, llevaron al derrocamiento del gobierno civil japonés (que por supuesto se encontraba fuertemente condicionado por los más duros militares), el tercero en los últimos dos años. El primer ministro, el aristócrata príncipe Fumimaro Konoye — quien ejercía su cargo desde 1937—, formó un nuevo gabinete con la clara intención de resolver el problema chino y del área sur. El ministro de guerra de este nuevo equipo era el general Hideki Tojo, conocido por su claramente identificador sobrenombre de "Navaja". El lugar se lo había ganado por su extremadamente dura política militar, lo que le permitió llevar adelante su política. La misma entendía que solamente se resolvería el problema chino con el uso de una fuerza militar muy contundente, sin importarle que de su aplicación se abrieran enfrentamientos con la Unión Soviética, Gran Bretaña o Estados Unidos.

Tojo pudo llevar adelante sus planteamientos por el enorme poder del que gozaban los militares en el esquema político japonés.[15] Entre ellos, amén del caso chino, empezar a presionar a las Indias Orientales Holandesas para que les provean arroz, caucho, petróleo y como hecho militar agresivo, la posibilidad de instalar bases japonesas en sus territorios. También presionó a la Birmania británica para cerrar las vías de comunicación con China, así evitar la provisión militar estadounidense a través de este canal. El paso decisivo en esta política fue el comienzo de negociaciones con los alemanes y los italianos a fin de lograr una alianza formal entre los tres.

Estados Unidos, en este grave contexto, comenzó a aplicar medidas económicas contra Japón. La bibliografía ve esta conducta como la única acción posible antes que la guerra, sin perjuicio de los débiles esfuerzos de ayudar a China a través del envío de armas, los préstamos en moneda y el envío de pilotos norteamericanos que se unieron al grupo de los Tigres Voladores, al mando del coronel Claire Chennault. Asimismo, Roosevelt confirmó el acierto de haber trasladado en mayo de 1940 la flota naval asentada en San Diego a Pearl Harbor, en Hawai. No fue un acto inocente ni menor. La presencia de una flota en aguas del Pacífico significaba un mensaje claro a Japón, quienes respondieron avanzando con el Pacto para conformar el Eje. Pero las presiones y provocaciones se

profundizaron con el embargo norteamericano a enviar chatarra de hierro y acero de calidad seleccionada, junto al de combustible para aviones, el 26 de julio.

La respuesta japonesa a la profundización de la Doctrina Stimson fue la de invadir Indochina, con la anuencia del gobierno de Vichy, y el 27 de septiembre de 1940 suscribió el pacto Tripartito, que comprometía a Japón, Alemania e Italia en un apoyo mutuo en caso de guerra de uno de ellos contra Estados Unidos. La respuesta norteamericana fue ampliar el embargo, incluyendo todos los envíos de hierro y acero. Como indica Kennedy, "los dos avanzaban a través de una serie de maniobras cada vez más fuertes que provocaban al adversario pero no lo limitaban, y al mismo tiempo llevaban el nivel de enfrentamiento a alturas cada vez más arriesgadas".[16] Según este autor, el artífice de la evolución y tiempos de la relación con Japón era el Secretario de Estado, Cordell Hull, a quien Roosevelt dejaba que hiciera, mientras el presidente se ocupaba de la situación europea.

En diciembre de 1940 se amplió el embargo, al agregarse la mena de hierro y el hierro en bruto; en enero de 1941, el cobre y el bronce, para luego, mes a mes, seguir sumando artículos, menos el petróleo. En vista de las circunstancias, a principios de 1941 el gobierno japonés nombró un nuevo embajador en Estados Unidos, Kichisaburo Nomura, ex militar y ex ministro de Asuntos Exteriores, con un dominio limitado del inglés (y que había decidido no usar intérprete). Hull y Nomura tuvieron unos cincuenta encuentros desde marzo de 1941, pero con un elemento distintivo: los norteamericanos habían descubierto el código secreto de los mensajes que enviaba y recibía el embajador, por lo que el Secretario de Estado estaba siempre enterado de las posturas que iba a asumir el japonés, adelantándose en las propuestas y las respuestas.

El punto central del gobierno norteamericano estaba en lograr la retirada japonesa de China, mientras que Nomura le decía que Japón estaba dispuesto a dejar de presionar el sudeste de Asia si Estados Unidos dejaba de apoyar a China y levantaban las sanciones comerciales. Como es de suponer, todos los encuentros terminaban en un punto muerto, por cuanto ninguna de las dos partes tenía

intención de ceder en sus planteamientos. Cuando Hitler lanzó la Operación Barbarroja invadiendo la Unión Soviética, para los japoneses —que no habían sido avisados de antemano por su aliado —, se abrió una fuerte discusión interna dentro del gobierno. Unos, lllamados "norteños", proponían apoyar el ataque alemán a la Unión Soviética; mientras que los adversarios de esta postura, los "sureños", entendían que éste era el momento para lanzarse sobre Indochina y Malasia. Los argumentos de estos últimos eran de peso, ya que al ocupar toda la zona cerrarían las vías de abastecimiento de Chan Kai Shek y por ende la posibilidad de resolver el problema chino, amén de lograr incorporar productores de insumos críticos para el esfuerzo de guerra. Japón tenía nada más que 18 meses de reservas de petróleo en caso de guerra por lo que apropiarse de los yacimientos de las Indias Orientales Holandesas sería un golpe estratégico en el enfrentamiento con Estados Unidos.[17]

Gracias a Magia, el instrumento por el cual los norteamericanos habían logrado desentrañar el código japonés, el gobierno de los Estados Unidos sabía exactamente qué planteamientos estaban en juego y sus implicancias. Roosevelt tomó conocimiento de los riesgos para el Pacífico Sur que ello planteaba, aunque no debe olvidarse que el frente Atlántico era más acuciante con los U-boat (los submarinos nazis), patrullando y hundiendo barcos cargueros en dirección a Europa.

Los militares le recomendaron a Roosevelt que no embargara el petróleo a los japoneses, porque ello adelantaría el ataque de éstos a las Indias Holandesas y Malasia. El 26 de julio de 1941 el presidente norteamericano dio un paso más en la presión: determinó un congelamiento de todos los bienes japoneses en Estados Unidos, además de que cualquier adquisición japonesa en el país debía ser aprobada por un comité del gobierno, que desbloquearía los fondos para pagar dichas exportaciones. Los más duros dentro del gobierno se mostraron decepcionados ante la "blandura" de la medida. Sin embargo, con el presidente de viaje en Argentina, Terranova, la supuesta blandura se convirtió en la máxima dureza, porque no se autorizó ninguna venta a Japón. Interpretaciones al respecto existen, pero es evidente que políticamente nadie quería dar un paso que luego pudiera ser interpretado como ayuda a Japón, casualmente con el presidente

fuera del país.

Mientras tanto, según los cálculos de los marinos japoneses, la diferencia marítima a su favor se reduciría a nada en dos años —en caso de no existir guerra—, dado el ritmo de construcciones navales de los Estados Unidos. A esto debe sumarse el congelamiento y la consecuente imposibilidad de conseguir petróleo, que reduciría sus reservas de manera crítica. Ello impulsó a tomar la decisión de que si no se revertía el embargo petrolero a principios de octubre, atacarían las Indias Holandesas. Para lograrlo, conforme habían determinado en los juegos de guerra japoneses, debían destruir las instalaciones navales británicas de Singapur e impedir que Estados Unidos utilizara las Filipinas como base de operaciones, amén de inutilizar la capacidad operativa de Hawai. La idea era que si el golpe resultaba demasiado contundente, Estados Unidos se vería en la necesidad de negociar un acuerdo que les permitiera establecerse sin conflictos en Asia.

En este contexto, pese a unos últimos intentos del primer ministro Konoye de alcanzar un acuerdo, el camino de la guerra estaba determinado. El 16 de octubre es derrocado, nombrándose en su lugar al general Tojo. Para el 5 de noviembre de 1941 el impulso bélico estaba más vigoroso que nunca, de forma tal que se estableció una fecha límite para las negociaciones: el 25 de noviembre. Por el contrario, conforme la fuente que cita Kennedy, "los planificadores militares norteamericanos admitían su incapacidad para influir en los acontecimientos de China y seguían buscando la manera de evitar una distracción asiática cuando su principal preocupación era Alemania".[18]

Inmediatamente, a principios de noviembre, el gobierno japonés envió a un experimentado diplomático, Saburo Kurusu, para apoyar el trabajo de Nomura. El 20 de noviembre le hicieron una última oferta a Cordell Hull, que consistía en que Estados Unidos les diera vía libre en China junto al fin de las restricciones comerciales, a cambio de una retirada de Japón en las Indias Holandesas y el compromiso de no avanzar más en Asia. Todo parece indicar que Roosevelt tomó esta oferta, creyendo que les garantizarían seis meses de dilación en la crisis. Ninguno de los aliados de los norteamericanos (Churchill y Chan Kai Shek) estuvo de acuerdo, y

los miembros de su gabinete tampoco. Todos eran concientes que si se le soltaba la mano al Kuomintang, los japoneses tendrían las manos libres para atacar la Unión Soviética.

El 25 de noviembre el gabinete reunido en la Casa Blanca estuvo de acuerdo en que la guerra era casi inevitable. El 26 Hull le entregó a los japoneses un planteamiento de diez puntos sobre la postura norteamericana. El 6 de diciembre, el mismo Roosevelt le envió un mensaje personal al emperador a fin de evitar la guerra. Esa misma noche, y gracias a Magia, los norteamericanos se enteraron que los diez puntos serían desestimados.

El día 7 el general Marshall, secretario de guerra de Roosevelt, recibió de parte de sus asistentes la traducción de un mensaje descifrado que Tokio le había enviado a Nomura. Le llamó la atención el hecho de que debía enviar la respuesta a las 13 horas del día 7 —hora de Estados Unidos—, y le pareció que sonaba como un ultimátum. Inmediatamente mandó la orden para que todas las tropas del Pacífico se preparasen. Casualmente recibieron el mensaje todos los destinos, excepto Hawai. Evidentemente el mensaje llegó tarde. Es más, mientras los aviones japoneses estaban despegando de sus portaaviones, un destructor norteamericano lanzó cargas de profundidad en la desembocadura de Pearl Harbor porque detectó el intento de infiltración de un submarino enano japonés, aunque tampoco se le dio importancia por considerarse que era un error de percepción. También fue desestimado el avistamiento por parte de un operador de radar al norte de Oahu, por creerse que eran bombarderos B17 que venían de California hacia Hickam Field… Luego del ataque, el presidente Roosevelt acudió al Congreso, a pedir la declaración de guerra:

Miembros del Senado, de la Casa de Representantes:

Ayer, 7 de Diciembre de 1941, una fecha que pervivirá en la infamia, los Estados Unidos de América fueron sorpresiva y deliberadamente atacados por fuerzas navales y aéreas del Japón.

Los Estados Unidos estaban en paz con esa nación y, a solicitud de Japón, estaba aún en conversaciones con su Gobierno y su Emperador, buscando el mantenimiento de la paz en el Pacífico.

Efectivamente, una hora después que escuadrones aéreos japoneses comenzaran a bombardear Oahu, el Embajador Japonés ante los Estados Unidos y su colega, entregaron al Secretario de Estado una respuesta formal al reciente mensaje estadounidense. Mientras esta respuesta estipulaba que parecía inútil continuar las existentes negociaciones diplomáticas, no contenía amenazas o posibilidad de un golpe de guerra o de ataque armado. Quedará registrado que la distancia de Hawai al Japón hace obvio que el ataque fue deliberadamente planeado muchos días o incluso semanas atrás. Durante la ocurrencia del ataque, el Gobierno Japonés deliberadamente tuvo la posibilidad de engañar a los Estados Unidos con falsos planteamientos y expresiones de esperanza para la continuación de la paz.

El ataque de ayer a las Islas Hawai ha causado serio daño a las fuerzas militares y navales estadounidenses. Se han perdido muchísimas vidas estadounidenses. Adicionalmente, se ha reportado buques estadounidenses torpedeados en alta mar, entre San Francisco y Honolulu.

Ayer, el Gobierno Japonés también lanzó un ataque contra Malaya.

Anoche, fuerzas japonesas atacaron Hong Kong.

Anoche, fuerzas japonesas atacaron Guam.

Anoche, fuerzas japonesas atacaron las Islas Filipinas.

Anoche, fuerzas japonesas atacaron las Islas Midway.

Por tanto, Japón ha iniciado una extensa y sorpresiva ofensiva extendiéndose a toda el área del Pacífico. Los hechos de ayer hablan por sí mismos. El pueblo de los Estados Unidos ya se ha formado su opinión y comprende bien las implicaciones para la propia vida y seguridad de la nación. (…)

Las hostilidades han comenzado. No hay duda de que nuestro

pueblo, nuestro territorio y nuestros intereses están en grave peligro. Con la confianza puesta en nuestras fuerzas armadas, con la ilimitada determinación de nuestro pueblo, obtendremos, Dios mediante, el triunfo inevitable.

Le pido al Congreso declarar que, debido al cobarde ataque no provocado, efectuado por Japón el domingo 7 de diciembre, existe un estado de guerra entre los Estados Unidos y el Imperio de Japón.

Franklin D. Roosevelt

La Casa Blanca, 8 de diciembre de 1941

La conclusión de Freeman Smith es a todas luces válida en el contexto con anterioridad descrito, cuando sostiene que

La guerra con Japón puede que de todos modos se hubiera producido. Roosevelt describió las causas de la intervención de los Estados Unidos en un idioma tradicional del 'destino manifiesto', el de la frontera. Comparó a los Estados Unidos como los 'pacíficos' hombres de las fronteras que eran atacados por los indios agresivos, y que restauraron la paz disparando contra algunos de aquellos agresores y encerrando al resto en reservas…Sin embargo, al establecer una frontera norteamericana en Asia, los Estados Unidos se enfrentaron con un Japón con ambiciones de tipo nacionalista, y quedó preparado el terreno para una guerra doble cuando Alemania se dirigió hacia el oeste.[19]

Como se indicó al inicio, la respuesta de Estados Unidos no se hizo esperar. A poco más de cuatro meses de ocurrido el ataque japonés, el gobierno y las autoridades militares estadounidenses lanzaron un contraataque sobre algunas ciudades importantes de su nuevo enemigo. La misión fue llevada adelante por el teniente coronel Jimmy Doolittle el 18 de abril de 1942. El objetivo no era dañar seriamente las instalaciones japonesas, sino demostrar que este país era vulnerable ante los ataques aéreos de los Estados Unidos. Según el memo manuscrito del general H. Arnold, de la Fuerza Aérea, el objetivo era bombardear e incendiar centros industriales de Japón. Al concebir el ataque, el general Arnold no tenía dudas de que "una acción de este tipo es lo más deseable ahora, tanto para el efecto psicológico en el público americano, como en el de nuestros aliados y enemigos".[20]

El informe de inteligencia que evaluó la concepción, desarrollo y exitoso resultado, también hace hincapié en este hecho: "El propósito del raid sobre Tokio fue infligir un daño tanto material como psicológico en el enemigo… anticipamos que un complejo de miedo en el pueblo Japonés debió seguir a un ataque con bombas exitoso, que mejorarían las relaciones con nuestros Aliados y crearía una reacción favorable en el público Americano".[21]

En sus conclusiones se evalúa como exitoso el efecto psicológico logrado no tanto sobre los japoneses, de los que no se pudieron obtener demasiados datos, como de los aliados y amigos, hasta el caso de que destaca que una vez conocido el ataque norteamericano, los chinos iniciaron importantes ataques a los japoneses en aquellas zonas de China en las que se sospechaba habían sido usadas en el proyecto.

En consecuencia, debe destacarse que lo principal, para las autoridades militares norteamericanas, se encuentra en el golpe de efecto logrado, más que en los daños militares conseguidos. Dado que tanto la concepción como el desarrollo de la misión permaneció en secreto, la primera respuesta de Hollywood fue un desarrollo supuesto de lo que pasó. La película Bombardier (1943) destaca la importancia del avión bombardero como arma táctica de los Estados Unidos, y desarrollándose como una historia semi-romántica supone el ataque desde una base establecida en una isla

relativamente cercana a Japón. Es una primera y muy tosca fórmula para destacar el coraje de los pilotos y la importancia de su tarea, que encuentra su límite en el hecho de que su corolario es un ataque a Japón y algunos actos de heroísmo de pilotos estadounidenses.

Sin duda ya estaba en marcha la acción hegemónica para construir una imagen propia, heroica y gloriosa de los soldados en la guerra. En esta línea se encuentra Destination Tokyo (1943), donde supuestamente el submarino Copperfin penetra en las defensas de la Bahía de Tokio para proveer a los pilotos la invalorable información meteorológica, a fin de llevar adelante el bombardeo. Desde entonces, ninguno de estos filmes así como los que siguieron omitirán la anuencia de la OWI.[22]

Sin embargo, una de las más importantes películas que narran puntualmente el ataque es Thirty Seconds over Tokyo, no solamente por el hecho de seguir bastante fielmente el texto del relato autobiográfico del teniente Ted Loson, sino por la importante cantidad de cuestiones ideológicas introducidas. En ella, en un plano si se quiere superficial y narrativo (y esto en suma es una breve síntesis del argumento de la película), se muestra la selección de los pilotos y la preparación de las tripulaciones para ser lanzadas desde el portaaviones Hornet, los problemas durante el viaje, el bombardeo y el repliegue de los B 25, siguiendo el caso del teniente Loson, pero además, la recepción y apoyo de los chinos a los norteamericanos, hasta el retorno a casa del personaje principal y los problemas que pueden tener los que regresan heridos.

Pero lo importante son las cuestiones ideológicas y de adoctrinamiento que la película introduce. Pueden organizarse alrededor de los siguientes temas: a) el amor de esposa (que se queda en casa) y esposo (que va a la guerra); b) las arengas de Doolittle, vinculadas al papel del piloto de bombardero norteamericano (ética, coraje, conciencia, entre otras); c) percepción que se debe tener de los chinos y de los japoneses.

a) el amor de esposa (que se queda en casa) y esposo (que va a la guerra). El teniente Ted Loson lleva casado seis meses cuando es convocado a una tarea secreta y especial. A poco de llegar a la base en que son concentrados los pilotos para la misión a Japón llega la esposa

del teniente, para visitarlo y para decirle que ella está embarazada. Es una escena que busca poner un toque risueño al momento de tensión que viven, porque se hace un juego de malos entendidos entre ambos hasta que ella le informa finalmente que van a ser padres. Allí queda demostrado el profundo amor que se tienen ambos, y la subyacente tensión del inicio de las hostilidades con Japón.

Un poco más adelante, comienza a jugar la acción hegemónica, para ubicar el papel de las esposas de los soldados como parte sustancial del universo simbólico. La escena transcurre en una playa junto al mar, donde están disfrutando la esposa de Loson y dos mujeres más, también esposas de pilotos que estarán en la misma misión. El tema central de la charla es si tienen claro si sus esposos las aman. En el contexto de cuánto amor sienten por sus maridos, una de ellas marca claramente el doble papel que debe cumplir tal como se espera desde el gobierno para mantener el esfuerzo bélico, cuando dice: "quiero trabajar en una fábrica, no aguantaría estar sola esperando que vuelva".[23] Es preciso mencionar que las mujeres contribuyeron fuertemente al esfuerzo de guerra no solo desde sus hogares, sino que también cumplieron un papel destacado en la producción bélica de Estados Unidos. Aquí surge con claridad que la película busca construir un nuevo sentido común general, donde las mujeres han de participar tanto como los hombres en dicho esfuerzo. Es obvio que hasta ese momento las mujeres no eran bien vistas en el ámbito del trabajo —menos en el de las fábricas—, porque Estados Unidos trataba denodadamente de salir de la crisis.

Al momento siguiente, la mujer de Loson cuenta a las otras que está embarazada. Su mensaje parece más destinado a soportar el dolor que toda guerra produce que a buscar la emoción de la nueva vida, porque dice que en el caso de que a su marido le pase algo en combate, ella "va a tener algo de él", es decir, su hijo. Todo hace suponer que es un mensaje destinado a sostener el compromiso bélico, más allá del dolor de la pérdida de vidas humanas.

Por supuesto que hay algunas escenas de amor más antes de que Loson deba partir. Pero vale destacar, respecto al punto que se está tratando, la escena final. Loson vuelve de China con una pierna menos, producto de la caída de su avión al quedarse sin combustible. En principio, no quiso avisar a su esposa ni que estaba

vivo, temeroso de que ella no lo ame por encontrarse tullido. Por su parte, en una escena siguiente, la esposa está en su casa con su madre, hablando de lo "deforme" que está como consecuencia del embarazo. Su madre la consuela y le dice que no se preocupe. Como es de esperar, el reencuentro es una prueba absoluta de que el amor triunfa por sobre toda adversidad. Ahora bien, en una mirada superficial de las dudas de ambos, desde una perspectiva actual, no puede menos que sorprender. ¿Cómo es posible que un piloto dude de su esposa con la que lleva casado menos de un año? ¿Cómo ella puede tener miedo de enfrentarse al marido por estar gorda, cuando en realidad está embarazada de su hijo? ¿Son tontos condicionados por un ideal físico? No. Estas impresiones son engañosas. La escena es un claro mensaje, tanto a los combatientes como a sus esposas: el tiempo transcurrido y las transformaciones físicas que la guerra ha generado no deben ni siquiera mancillar al amor entre ambos. Los combatientes deben saber bien que sus mujeres los van a

Es un evidente mensaje ideológico para sostener la moral de la guerra. ¿Qué cabe esperar de un soldado que vive torturado por lo que hace su esposa en su casa? ¿Qué voluntad puede poner una mujer en apoyar el esfuerzo bélico cuando minuto a minuto está esperando una llamada o un telegrama en que se informa lo peor?

b) Las arengas de Doolittle, vinculadas al papel del piloto de bombardero norteamericano (ética, coraje, conciencia, entre otras). *Spencer Tracy representa el papel del teniente coronel James Doolittle. A lo largo de la película efectúa seis "arengas" a los pilotos y tripulantes, destinadas en principio a sostener la misión. Sin embargo, de las seis se desprende también el mensaje a los ciudadanos estadounidenses y aliados. Ese mensaje está vinculado a la posición de Estados Unidos respecto a la guerra moderna, la ética de su conducta y el temple necesario para llevar adelante las misiones de combate. Es decir, si se acepta que la guerra es parte de las decisiones de la clase dominante en Estados Unidos, la necesidad de un universo simbólico que refuerce la necesidad de ir a combatir a lugares lejanos, implica el rediseño de un sentido común —cosa que se venía trabajando durante toda la década de 1930, tal como destacó Engelhardt.*[24] *El que efectúa las arengas es un militar, es decir, un representante del aparato de Estado. Por ello sus mensajes ideológicos son una visión partisana del mundo, que además debe ser resignificado para cambiar valores (bombardear una ciudad*

era, hasta el inicio de la segunda guerra mundial, un hecho aberrante para cualquier militar —no para los nazis, por supuesto, que ya habían ensayado la forma en España— y, obvio es mencionarlo, para los mismos civiles).[25] *Tal como sucede con las mujeres, debe modificarse el universo simbólico, para construir un sentido común que haga ético, moral, heroico y patriótico bombardear ciudades repletas de civiles. Es en este contexto en el que deben escucharse las palabras que Spencer Tracy dice, representando a Doolittle.*

En la primera, que se lleva a cabo en la base en la que se practica el despegue de los B 25 en un trayecto mucho más corto que el habitual, el teniente coronel les dice a los pilotos y tripulantes de los aviones que su misión es tan secreta que no se la pueden contar a nadie, ni a sus mujeres.[26] Asimismo, que será una misión muy peligrosa, porque van a hacer cosas con los B 25 que nunca se habían imaginado pudieran realizar. Atento al peligro de la misma, Doolittle les dice que, en caso de que alguno se quiera retirar, podían hacerlo sin consecuencias personales ni para sus carreras militares. Desde entonces que ninguno se retiró. ¿Es un mensaje elíptico a los hombres sobre la guerra?

En la segunda se refuerza la necesidad de tener claro que era una misión que requeriría coraje, ya que "es evidente que algunos van a ser derribados", dice. Pero además, y continuando un poco con la línea inaugurada en Bombardier, les cuenta que las miras de los bombarderos iban a ser modificadas, para mejorar su desempeño. O sea, pueden morir, pero harán bastante daño antes.

La tercera se produce en plena madrugada, cuando despiertan a los pilotos y sus tripulaciones en medio de la noche para enviarlos a otro lugar, pero sin decirles dónde. El objetivo es ratificar el profundo secreto que rodeaba a la misión, ya que les ratificó que no podrían llamar ni hablar con nadie para decirles que salían; además, que deberían volar muy bajo hacia su objetivo. Finaliza felicitándolos por la excelente preparación que habían logrado.

La cuarta se lleva a cabo ya en viaje, en el portaaviones Hornet. En ella les describe el plan, cuándo y porqué van a despegar, los lugares donde irán a bombardear de Japón, y cómo volverán a China, donde los lugareños que resisten la invasión japonesa les señalarán los campos de aterrizaje, les darán combustible y los

ayudarán a regresar. Aquí reitera lo dicho respecto a que era una misión sumamente peligrosa, y que si querían se podrían retirar, que encontraría los reemplazos, pero no tanto desde la perspectiva del coraje, sino ya introduciendo la cuestión de la conciencia. Las objeciones que supone Tracy/Doolittle se vinculan a un hecho que fue nuevo para el arte de la guerra, y es el de bombardeo a objetivos civiles.

La quinta arenga se desarrolla también en el portaaviones, en lo que hace las veces de sala de pilotos, donde Doolittle explica la precisión que se requiere en el despegue para no entorpecer la misión, y a la vez le cede la palabra a un militar, diciéndoles que el teniente Jerika, que había estado algunos años como agregado militar en Japón, les iba a explicar "con qué clase de gente se iban a encontrar". El teniente es ideológicamente claro: "Saqueo y muerte. Desconocen la ley de los pueblos civilizados, gozan siendo crueles".

Cuando un piloto le pide consejo sobre qué hacer en caso de ser derribado en Japón, Jerika, abonando la construcción ideológica de guerra respecto a sus enemigos le contesta: "mi consejo es que no los derriben en Japón". Luego, un mecanismo fílmico clásico, el fundido a negro. Lo que significa esto es muy claro, ya que implica el fin, la muerte, que todo se termina.

En la última arenga a los pilotos de Doolittle les dice que en caso de emergencia no habrá instrucciones y si algún avión falla a la media hora del despegue, que retorne y se mantenga a flote, que serán rescatados. Si pasa luego, que sigan adelante, y no tiren las latas suplementarias de combustible, porque les indicaría a los japoneses el camino al Hornet. Si el fallo se produce en el momento del despegue, para evitar dilaciones los marinos tirarán el avión al mar. Pero Doolittle no se preocupa en dar últimas instrucciones, sino que es un discurso básicamente ético e ideológico:

Voy a repetir algo que dije previamente. Bombardearán únicamente los objetivos militares asignados.

Pero en una operación de esta clase ocurren muertes de civiles. Porque en las fábricas hay muchos civiles. Si alguno siente

escrúpulos ante estas muertes necesarias, si cree que va a considerarse un asesino, que se dé de baja, encontraré quién lo reemplace y les aseguro que nadie les reprochará su actitud. Por consiguiente, si no hay cambio de planes, saldremos mañana por la noche.

Este discurso es un continuo de mensajes. Estados Unidos no bombardea poblaciones civiles, como lo hicieron los japoneses en Shangai, o los alemanes sobre Guernica, por ejemplo. Los militares respetan las normas éticas de la guerra, pero es evidente que para limitar la capacidad productiva del enemigo, hay que bombardear las fábricas militares. En ellas, desde ya, trabajan civiles, pero no debe confundirse el bombardeo a ciudades para matar inocentes con la destrucción de su capacidad productiva. Entonces, siguiendo la línea histórica norteamericana, la objeción de conciencia debe ser respetada, porque es la tierra de la libertad. Sin embargo, no debe olvidarse que las muertes de los civiles, que trabajan en las fábricas, son necesarias.

Como se puede ver, los mensajes no son para los pilotos (solamente), sino para el público que asiste a ver la película, con el objeto de ir formando opinión y consenso ante una guerra que se convertía cada vez más en una carnicería. No cabe duda, entonces, que las arengas del teniente coronel Doolittle son posiciones claras del gobierno norteamericano respecto a lo que deben sentir y ser los ciudadanos, sean civiles o militares, respecto a la guerra. Por otra parte, debe destacarse el hecho de que estas objeciones de conciencia no aparecen tan claras en las siguientes películas, cuando la lógica de bombardeos estratégicos masivos se hizo a diario en el frente europeo.

c) Percepción que se debe tener de los chinos y de los japoneses. ¡Los chinos nos aman! es claramente la perspectiva que se presenta. Y es lógico, porque Estados Unidos los ha abastecido, les prestó dinero, les dio armas. Pero sobre todo, porque representan lo que ellos quieren ser. Por ello no es de sorprender que los chinos hayan ayudado a los pilotos norteamericanos que debieron hacer aterrizajes de emergencia al regresar de su misión. A Loson y su tripulación los llevan con un médico joven por las heridas que recibieron en su caída, quien casualmente

estudió en Inglaterra y habla perfectamente el inglés. Este decide llevarlos a un pseudohospital que regenta su padre. Cuando abandonan su primer escondite para ir a lo del padre médico, se presenta un primer plano de una anciana china… ¡llorando! ¿Sus lágrimas son por la terrible situación que vive el pueblo chino ante la invasión japonesa, o por el sufrimiento de los nobles y heroicos pilotos norteamericanos que han venido a ayudarlos?

Es tanto el agradecimiento de los chinos hacia los norteamericanos que cuando finalmente pueden emprender el regreso a su país, los chinos organizan una fiesta de despedida donde los colman de regalos (hasta un par de sandalias para el teniente Loson, quien ha perdido una pierna), ¡y cantan el himno nacional de Estados Unidos, en perfecto inglés! Por todo ello no duda en decir Loson que "la China es un gran pueblo". O sea, es un aliado, y hay que generar las condiciones para que el pueblo norteamericano apoye el marco de alianzas dispuesto por el gobierno (rusos, chinos, árabes, entre otros).

Pero hay que tener claro al enemigo.[27] En una escena entre Van Johnson (que interpreta a Ted Loson) y un muy joven Robert Mitchum (que es otro piloto de bombardero), se revela claramente el posicionamiento que el gobierno norteamericano elabora respecto a los japoneses. El diálogo que mantienen es revelador:

V. Johnson: Mi madre tenía un jardinero japonés. Era muy simpático.

R. Mitchum: No odio los japoneses… aún. Es curioso. No me gustan más, no los odio.

V. Johnson: Yo tampoco. Es tan confuso todo. Cuando menos lo piensas ya estás dentro. Yo intentaba ser ingeniero aeronáutico. Me hice militar en el 40 creyendo que era el camino de aprender, no estaba contra nadie. De pronto me doy cuenta de que voy a echar tonelada de explosivos en una gran ciudad del mundo.

R. Mitchum: ¿Sientes escrúpulos?

V. Johnson: Oh no, claro que no. No pretendo que me guste matar un montón de gente, pero si no echo las bombas sobre ellos algún día ellos las echarán sobre Ellen…

Robert Mitchum: Es verdad…

Este fragmento es relevante por cuanto toma el pasado, la historia de Estados Unidos, y ofrece una visión del presente, todo para garantizar el futuro. La colectividad japonesa es buena gente, pero no podemos por eso dejar de cumplir con nuestro deber, porque si no lo hacemos, ellos lo harán sobre nosotros. Ted Loson era un ciudadano común, como cualquier otro, que quería estudiar, tener una profesión; no estaba contra nadie… pero no tiene alternativa, debe bombardear una gran ciudad del mundo, obviamente refiriéndose a Tokio. A pesar de su conciencia y deseos, debe matar a mucha gente a través de su ataque, a una ciudad cosmopolita (o sea, culta y civilizada). Además la construcción del parlamento apunta a tocar el corazón de cada uno, porque ellos no van a bombardearnos a "nosotros", sino "a Ellen", es decir a tus seres queridos. No se habla en abstracto, sino que se pretende mostrar que preciso y personal dolor que puede provocar no cumplir con la misión encomendada, no importa lo compleja o éticamente cuestionable que pueda ser (lo que lleva también a pensar en el trabajo de convencimiento que permitió lanzar las dos bombas atómicas).

Sin embargo, y de forma obvia, los japoneses son presentados, una vez en China, como salvajes, desalmados y crueles. Esta ambivalencia es útil porque mientras se adoctrina a través de películas y documentales sobre la brutalidad de las tropas japonesas, también se intenta diferenciar al gobierno y sus militares de su pueblo.[28]

El cine de reconstrucción histórica es una representación del pasado y también la representación del presente de aquel que realiza el film. La proyección de una película para describir un momento en el tiempo puede enseñarnos como se veía ese momento desde el ojo de la cámara y a su vez, contar un hecho histórico, condicionado por la perspectiva del presente.

Sin embargo en esta época el cine tiene un valor agregado que lo diferencia, y es la posibilidad de representación y ficcionalización de los acontecimientos, incorporándole verosimilitud a los hechos sin salirse de los parámetros de validez y verdad que estipula la disciplina; mientras que la narración histórica se aleja de la anécdota y se aproxima a los procesos para incorporar una cierta lógica a la narración. En suma, sostenemos la idea de que la visión del cine sobre hechos o procesos históricos se utilizó y se utiliza como un mecanismo más de reproducción cultural e ideológica.

Pero, como sostiene Hilario Rodríguez, el esfuerzo del cine durante la guerra no se fundamentó en ningún momento en la documentación veraz de la contienda, sino en el mantenimiento de la moral y de la fe de la población civil.[29] Debe destacarse el hecho de que de los 1.700 filmes producidos desde 1942 hasta 1945, una tercera parte puede encuadrarse dentro de lo que se llama cine bélico; asimismo, que una buena cantidad de dichas películas respondieron a directrices de los militares sobre lo que se podría o no mostrar, llegándose al punto de que la muerte o las heridas por lo general resultaban algo indoloro y decorativo. Entonces, queda claro que el cine bélico sirvió durante la segunda guerra mundial para ofrecer información a un público que quería saber más sobre la guerra, pero también para ofrecer una imagen romántica del frente, para apuntalar la moral y reforzar la confianza de la nación americana; los nazis eran presentados como gángsters, y los japoneses como ratas amarillas. En el plano financiero, Hollywood contribuyó con billones de dólares en forma de bonos de guerra: ninguna otra industria regaló tanto al gobierno ni recaudó tanto como el cine.[30]

Además, debe tenerse en cuenta que la conducción militar de Estados Unidos ha tenido una fuerte injerencia en los guiones de las películas producidas por Hollywood con su ayuda, de forma tal que

las mismas ven condicionados los diálogos y las imágenes mostradas por criterios de seguridad nacional o meramente para dejar bien presentada la actuación de sus fuerzas armadas, tal como detalla David Robb en Operación Hollywood.[31] En la misma línea opina Alejandro Pizarroso Quintero, al analizar el papel que la Oficina de Información de Guerra (Office of War Information - OWI) como un brazo de la política de información de guerra del gobierno de Estados Unidos, cuando sostiene que

La OWI pretende inculcar una serie de principios a través de las películas. Se trata de una guerra necesaria para sobrevivir, ya que el abstenerse de intervenir equivaldría a la esclavitud. Se describe al enemigo como brutal y traicionero. Se defienden las naciones aliadas, incluida Rusia. Igualmente se crea un escenario idealizado de la vida nacional, donde se evitan problemas de discriminación racial o de tipo social, fomentando la idea de la unidad en la lucha ante un enemigo común.[32]

De esta forma, la OWI estableció claras directrices sobre lo que se debía decir, y cómo.[33] Es por esto, y con respecto a los japoneses (con relación a Alemania la perspectiva era un poco diferente), que recomendó que no se utilizara terminología racista para no ofender a las minorías étnicas, de forma tal que la manera de atacarlos era resaltar el carácter tribal de la conducta de su pueblo, al exigir lealtad absoluta a su emperador. Con este mecanismo se contrasta el fanatismo autoritario de los japoneses contra los ideales de libertad y democracia que decía representar Estados Unidos. Según una encuesta publicada por la OWI, el 73% de los entrevistados consideraba a los japoneses traicioneros, el 62% lo consideraba engañoso y el 55% destaca la crueldad como elemento relevante del carácter de dicho pueblo. Al mismo tiempo, desde la prensa y la propaganda se transmite un perfil amable y placentero del pueblo de China.[34] Como consecuencia de tal política, entre un 38 y un 48% de los soldados norteamericanos movilizados estaba de acuerdo con la afirmación: “me encantaría matar a un soldado japonés”, mientras que solamente del 5 al 9% afirmaba lo mismo respecto a los alemanes. Asimismo, el 54% de los soldados de

infantería entrevistados manifestaron al ver soldados de Alemania o Italia prisioneros, que “eran hombres como nosotros; es una pena que tengamos que luchar contra ellos”, mientras que solamente un 20% hizo esa manifestación en el Pacífico al ver prisioneros japoneses, en tanto que el 43% “sentía bastantes ganas de matarlos”. Contrariamente, solo el 18% pensaba lo mismo respecto a los prisioneros alemanes.[35] Engelhardt, citando a Paul Fussell, aclara entonces que

para la mayor parte de los americanos, la guerra era una venganza contra los japoneses, y solo se aceptaba acabar primero con el frente europeo para poder así dedicar toda la atención al asunto más importante: el tormento y la destrucción absolutos de los japoneses. El eslogan era, curiosamente, Recordad Pearl Harbor. Nadie gritó ni cantó nunca Recordad Polonia.[36]

Como aclara Ferro, el tema de los films antijaponeses es simple, ya que no existen más valores que los de la democracia norteamericana.[37] Por ello puede observarse que una película como Thirty Seconds over Tokyo representa claramente los principios elaborados por el gobierno de Estados Unidos respecto no solo a la visión del enemigo, sino también las pautas que deben asumir las esposas, los maridos, los soldados y sus oficiales. Teniendo en cuenta que esta es una entre otras, cabe continuar el trabajo respecto a las formas de la propaganda, la manera de presentar aspectos relevantes desde lo ideológico y los mecanismos de reproducción de ideología desarrollados durante el conflicto. Desde ya, serán los pasos a seguir.

■

[1] El presente artículo es una versión mejorada del publicado como “Un fuerte estímulo moral: Una respuesta de Hollywood al ataque japonés a Pearl Harbor”, en Revista Espacio Plural, Nº 22, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil, 2010.

[2] Discurso del presidente Franklin Delano Roosevelt ante el Congreso, solicitando la declaración del estado de guerra con Japón, el 8 de diciembre de 1941.

[3] Dirigida por Dalmer Daves y protagonizada por Cary Grant y John Garfield. La producción se inició el 21 de junio de 1943 y finalizó el 4 de septiembre del mismo año. El guión estuvo a cargo de Delmer Daves y Albert Maltz, gracias a la historia de Steve Fisher.

[4] Dirigida por Mervin LeRoy y protagonizada por Van Johnson, Spencer Tracy y con un pequeño papel del joven Robert Mitchum. La producción se inició a principios de febrero de 1944 y finalizó con la adición de algunas escenas a principios de septiembre de 1944. El guión estuvo a cargo de nada menos que Dalton Trumbo, quien se basó en el libro de un participante de la misión, el capitán Ted Lawson.

[5] Datos que se pueden verificar en las siguientes páginas web: http://www.fleetsubmarine.com/sublist.html, http://www.history.navy.mil/wars/datesapr.htm, y en particular un sitio web oficial de la marina de Estados Unidos, donde se describen brevemente las patrullas de guerra realizadas por la mayoría de los submarinos actuantes en la segunda guerra mundial: http://www.history.navy.mil/photos/shusn-no/ss-no.htm. Revisados uno por uno, no solamente no existe ningún submarino llamado Copperfin, sino que además no se describe ninguna misión de penetración e inteligencia como se describe en la película.

[6] Gracias al cual los países signatarios renunciaban a la guerra para la resolución de las diferencias entre ellos.

[7] Ampliación del Pacto de los Cuatro Poderes, firmado por Estados Unidos, Japón, Francia y Gran Bretaña, al que se le sumarían los Países Bajos, Portugal, Bélgica y China. El acuerdo de los Nueve Poderes garantizaba la soberanía de China, a la vez que brindaba acceso igualitario a los mercados chinos, en línea con la política de "Puertas Abiertas" elaborada por el Secretario Hay a fines del siglo XIX y principios del XX.

[8] David Schmitz, Henry L. Stimson: The First Wise Man, Scholarly Resources Books: Delaware, 2001, pág. 108.

[9] David M. Kennedy, Entre el miedo y la libertad, Barcelona: Edhasa, 2005, pág. 591.

[10] En 1933 los representantes aislacionistas del Congreso rechazaron una propuesta de Roosevelt para ingresar a la Sociedad de las Naciones; y en 1935 el Senado anuló una resolución del presidente para que Estados Unidos ingresara en el Tribunal Mundial. Respecto a la doctrina aislacionista verl trabajo de Miguel Anxo Bastos Boubeta. "Antiimperialismo de derechas: La tradición política del aislacionismo norteamericano", en Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, año 4, vol. 1; Universidad de Santiago de Compostela, 2005, págs. 99-100.

[11] Samuel E. Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg, Breve Historia de los Estados Unidos, México: FCE, 1993, pág. 747.

[12] Citado en Idem, pág. 748.

[13] Según indican Samuel E. Morison, Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg, en 1938 se realizó una encuesta de la que surgió que el 70% de las personas pensaban que Estados Unidos debía retirarse de China de forma total: la flota, los marines, las misiones, los médicos, etc. (Ibid., pág. 748).

[14] Citado en Ana Rosa Suárez y Alma Parra, "El camino de la guerra", en AAVV. EUA. Síntesis de su historia III, México: Instituto Mora, 1991, pág. 261.

[15] Este poder político fue posible por "la convención política y, después de 1936, por ley, los ministros del Ejército y de la Armada no se elegían entre los civiles, sino entre los cuerpos de oficiales de más antigüedad de las respectivas armas. Por lo tanto, a través del rechazo a un candidato o si retiraban a su funcionario del gabinete, cualquiera de las fuerzas armadas podía derribar un gobierno. Más aún, los militares se reservaban el 'derecho de mando supremo' por medio del cual podían tratar directamente con el emperador, pasando totalmente por encima del gobierno civil" (David M. Kennedy, Entre el miedo…, op. cit., pág. 594).

[16] Idem, pág. 597.

[17] Ibid., pág. 600.

[18] Ibid., pág. 605.

[19] Robert Freeman Smith, “Relaciones exteriores norteamericanas entre 1920 y 1942”, en Barton Bernstein, Ensayos inconformistas sobre los Estados Unidos, Barcelona: Ediciones Península, 1976, págs. 266-267.

[20] General H. Arnold, “B25B Special Project” (www.ibiblio.org/ hyperwar/AAF/rep/Doolittle/B25B- Special.html). Este documento es una transcripción efectuada por Patrick Clancey, de la Hyper War Foundation.

[21] Headquarters Army Air Forces. Director of Intelligence Service, Informational Intelligence Summary (Special) No. 20. The Tokyo Raid, April 18, 1942.

[22] Al respecto, puede consultarse de Valeria Carbone “La guerra cinematográfica: la segunda guerra mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano”, en Fabio Nigra (coord.), Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la segunda guerra mundial, Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

[23] Esta y otras temáticas vinculadas a lo que deben hacer los ciudadanos están claramente pautadas, tal como destaca Carbone en su texto. Ver Idem. esperar. Ellas, por su parte, deben esperar a sus hombres, pase lo que pase y cómo pase.

[24] Tom Engelhardt, El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación, Barcelona: Paidós, 1995.

[25] Sobre las implicancias y consecuencias de los bombardeos masivos sobre objetivos civiles, puede consultarse Norman Davies, Europa en guerra, 1939-1945, Buenos Aires: 2008, págs. 56, 101, 151, 391-394, 633-634. Sobre las cuestiones morales y las tensiones dentro del campo de los Aliados a los bombardeos, Philippe Faverjon, Las mentiras de la segunda guerra mundial, Buenos Aires: El Ateneo, 2005, capítulo 6.

[26] Este punto también se destaca en los manuales que editaba la OWI, tal como menciona Carbone.

[27] Tom Engelhardt, El fin de la cultura de la victoria, op. cit., pág. 28.

[28] Es útil destacar dos diálogos en Destination Tokyo, ya que allí se marca la diferencia entre el adoctrinamiento y las posturas del gobierno y el pueblo. Los primeros, salvajes y desalmados; los segundos, sumisos y reprimidos por las políticas implementadas desde el poder.

[29] Hilario Rodríguez, El cine bélico, Barcelona: Paidós, 2006, pág. 57.

[30] Edmon Roch, Películas clave del cine célico, Barcelona: Robinbook, 2008, págs. 25 y 26.

[31] David Robb, Operación Hollywood. La censura del Pentágono; Barcelona: Océano, 2006.

[32] Alejandro Pizarroso Quintero, "El cine bélico norteamericano, 1941-1945", en María A. Paz Rebollo y Julio Montero Díaz (coord.), Historia y cine: realidad, ficción y propaganda, Madrid: Universidad Complutense, 1995, pág. 195.

[33] Ferro sostiene que el que dio dichas instrucciones fue el propio Roosevelt. En Marc Ferro. "Sobre el antinazismo norteamericano (1939-1943)", en Marc Ferro, Historia contemporánea y cine, Barcelona: Ariel, 1995, pág. 129. Estas pautas se encuentran claramente desarrolladas en el trabajo de Valeria Carbone La guerra cinematográfica: la segunda guerra mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano, op. cit.

[34] Idem, pág. 198.

[35] Tom Engelhardt, El fin de la cultura…, op. cit., pág. 70.

[36] Idem, pág. 68. El Recordad Pearl Harbor es una fórmula que retoma el grito de guerra contra Cuba, elaborado por William Hearst: ¡Recordad el Maine!

[37] Marc Ferro, “Sobre el antinazismo…”, op. cit., pág. 130.

8

Darwin, el senador McCarthy y la resistencia cultural en los Estados Unidos de la década de 1950

La historia que se conoce cuenta que en julio de 1925, en Dayton, Tennessee, la policía entró al aula donde enseñaba biología el profesor John Scopes para conducirlo al almacén de ramos generales, donde se encontraban reunidos los principales representantes de las "fuerzas vivas" de la ciudad. Allí fue acusado de violar la ley Butler por enseñar la teoría de la evolución, cuando dicha norma estadual establecía que se debía explicar el origen del hombre por la teoría creacionista, esto es, lo que explicaba la biblia.[1] Esta norma decía textualmente que en el estado de Tennesse se prohibía "la enseñanza de cualquier teoría que niegue la historia de la Divina Creación del hombre tal como se encuentra explicada en la Biblia, y reemplazarla por la enseñanza de que el hombre desciende de un orden de animales inferiores".[2] Sin embargo, el supuesto candor del Profesor Scopes no fue tan así. En verdad, y conforme la información que pudo reunirse al respecto, el origen del conflicto se encuentra más que otra cosa apoyado en una maniobra elaborada por los principales referentes de dichas "fuerzas vivas" de la ciudad donde se produjo el hecho, a fin de lograr ponerla en el mapa y conseguir algún tipo de propaganda.

En concreto, la cronología de los hechos muestra que desde principios de los años 1920 se desarrollaba, en varios Estados de los Estados Unidos de América, una campaña en contra del uso de la Teoría de la Evolución de las Especies en la enseñanza del origen de la humanidad, en la que Williams Jennings Bryan tuvo una actuación destacada. Contrariamente a la imagen que presentara de este hombre la película de 1960, Bryan representó a lo largo de su

vida política la voz cantante de posiciones progresistas dentro del espectro político norteamericano, aunque en sus últimos años abrazó con fervor la causa del fundamentalismo religioso.[3]

La campaña tuvo tanto éxito que el 21 de enero de 1925, el legislador John Washington Butler propuso en la Cámara de Diputados de Tennesse la norma citada al inicio, que fue votada afirmativamente. El 21 de marzo la ley fue promulgada por el gobernador de ese estado, Austin Peay. A fines de abril de ese año, el Profesor Scopes (también director técnico del equipo de fútbol americano del vecino Condado de Clark), aceptó reemplazar al director de la Rhea County High School por ese tema en particular (a propuesta de George Rappleyea, que era propietario de varias minas en la región), y dictó una clase explicando la teoría de la evolución, basándose en un texto oficial adoptado por el estado de Tennesse, el Civic Biology, de George H. Hunter. El libro era bastante particular por cuanto tenía consideraciones racistas, y apoyaba ideas tales como la esterilización de los epilépticos o los disminuidos mentales, siguiendo las populares ideas de época sobre la eugenesia. Es decir, el mismo estado aprobó el libro de texto y a la vez declaraba ilegal la enseñanza de partes del libro. El 1 de mayo finalizó el ciclo lectivo en la escuela donde enseñó Scopes. El día 3 de mayo la American Civil Liberties Union (ACLU), en una reunión de su directorio en Nueva York, se analizó la ley Butler y se decidió publicitar la propuesta de que apoyarían a cualquier profesor que desafiara la constitucionalidad de dicha norma.

Y aquí aparece lo que puede concebirse como la conspiración. El 4 de mayo el Chattanooga Daily Times publicó la propuesta de la ACLU, y este artículo es leído por George Rappleyea, el hombre fuerte de Dayton, Tennesse. El 5 de mayo se reunieron los principales exponentes de las mencionadas “fuerzas vivas” de la ciudad de Dayton, en el Drug Store de un tal Robinson. Allí el minero Rappalyea propuso que se impulse un juicio para poner a prueba la constitucionalidad de la ley Butler, y gracias a ello colocar en la prensa nacional el caso, para generar publicidad y revitalizar al pueblo. Como consecuencia de este acuerdo con los principales empresarios de la ciudad (que para ese momento tenía solo poco más de 1.700 habitantes), se lo citó a Scopes quien aceptó el reto y mostró su voluntad de ser acusado por incumplir tal

norma. En consecuencia, desde la tienda fue llevado preso a la cárcel del condado.

George Rappalyea escribió contando la situación a la ACLU, quienes le enviaron un telegrama diciéndole que brindarían apoyo financiero, asesoramiento legal y publicidad al caso.

El 9 de mayo, en una audiencia preliminar, tres jueces de paz del condado de Rhea se convirtieron en gran jurado. El profesor de derecho John Neal, de la ciudad Knoxville, representó a Scopes y logró que lo dejaran en libertad sin fianza. Los fundamentalistas cristianos vieron también aquí una gran oportunidad para publicitar sus ideas, y en consecuencia el día 13 de mayo le enviaron un telegrama al ya mencionado William J. Bryans, pidiéndole que se uniera al equipo de fiscales que en Dayton estaba juzgando a Scopes. Ese mismo día Bryan contestó diciendo que aceptaba la invitación, para ayudar con la causa. Casi en paralelo (el 14), y luego de una reunión con periodistas, entre los que se contaba H.L. Mencken, Clarence Darrow[4] aceptó unirse como abogado a la defensa de Scopes.

El 25 de mayo de 1925 el gran jurado, con el testimonio de siete alumnos quienes declararon que el profesor Scopes les había enseñado la teoría de la evolución, decidió enviar al docente a juicio. El 7 de julio el abogado fundamentalista cristiano Williams J. Bryan arribó al pequeño pueblito de Dayton en tren, desde el estado de Florida. Esa misma noche fue agasajado en el hotel más importante, el Aqua Hotel. Merece destacarse que en la mesa principal en la que se sentaba Bryan se encontraba el mismo John Scopes. Esa misma noche, y ante todos los asistentes al banquete, Bryan sostuvo que “si la evolución gana, el cristianismo se va”, dejando claro que a su entender era una confrontación de verdades, de la que desde ya debería con sentido común salir victoriosa la suya.

En los días siguientes el pueblo se fue llenando de periodistas, abogados y meros curiosos para asistir a lo que ellos entendían era el “juicio del siglo” o, como lo llamó la prensa nacional, el “juicio del mono”. El día 10 de julio de 1925 dio comienzo al proceso, que fue retratado por la película “Heredarás el viento”, cuyo origen se encuentra en una famosa obra de teatro de Broadway, escrita por

Jerome Lawrence y Robert Edwin Lee, que se estrenó en Broadway en enero de 1955, y en 1960 la versión cinematográfica basada en la obra.

A fin de poder analizar aspectos relevantes de la película que se menciona, es pertinente en primer término, realizar dos tipos de ubicaciones. Una, de tipo cultural, que explica las características del sentimiento religioso estadounidense; la otra, político-económica, a fin de ubicar elementos del film que cuestionan aspectos de la sociedad que pretenden reflejar. De estos temas se tratará en el apartado siguiente.

El particular racionalismo estadounidense[5]

y el contexto de producción del film: fundamentalismo religioso

La receptividad que el fundamentalismo religioso encuentra en amplios sectores de la sociedad en Estados Unidos se basa en la construcción de un nacionalismo cuya argamasa fue la justificación divina para la existencia de la Nación. Así, el ideario y el imaginario religioso han determinado a la cultura[6] norteamericana, y convirtiéndose en la legitimación de su sistema capitalista. La hipótesis central de Max Weber fue que había una relación estrecha entre el surgimiento del capitalismo y la religión protestante. Quizás en ningún otro lado esto ha sido más cierto que en el caso norteamericano. Desde sus inicios como nación, el tema religioso ha sido tanto un elemento central para la hegemonía de la clase dominante norteamericana como una de las herramientas claves de la acumulación capitalista. Fue Alexis De Tocqueville el que observó que “en el seno de la sociedad americana, se encuentran gentes llenas de un espiritualismo exaltado casi feroz, prácticamente desconocido en Europa. […] Las locuras religiosas son muy comunes”.[7] De hecho, la consigna oficial estadounidense (In God We Trust) es reveladora de las premisas ideológicas subyacentes en esa sociedad. Estas premisas se erigen en fundadoras y legitimadoras de las elaboraciones culturales e ideológicas de la sociedad, tal como destaca Baczko: “En efecto, en el corazón mismo

del imaginario social, en particular con el advenimiento y el desarrollo del Estado, se encuentra el problema del poder legítimo o, más bien, para ser más precisos, de las representaciones fundadoras de legitimidad. Toda sociedad debe inventar e imaginar la legitimidad que le otorga poder".[8]

Más allá del racionalismo de personajes como Jefferson o Franklin, la cultura norteamericana tiene una fuerte base en nociones premodernas[9] (previas a la Ilustración). Fue el hito histórico 1830-1845 que implicó una profunda resignificación cultural a partir de la estrecha relación entre cultura, políticas de estado, capital y religión en Estados Unidos, generando un "sentido común" teocrático por el cual la identidad norteamericana (su nacionalismo) era estructurada y legitimada por Dios. Hasta ese momento, en Estados Unidos no había escuelas católicas ni se celebraba la Navidad.[10] De esta manera, la piedra basal de la hegemonía de la burguesía norteamericana son las ideas religiosas, funcionales a la acumulación y la dominación del capital, y que estas subyacentemente guían la estructuración del nuevo estado independiente, conformando un gobierno moderno y republicano en apariencia, aunque teocrático en lo cultural y político. Frente a los distintos desafíos a la dominación, la burguesía norteamericana recurrió a la religión como ideología y como legitimación.

Uno de los resultados de este control y operación sobre el imaginario social ha sido el desarrollo de una cultura popular con fuertes características nacionalistas, pero basada en la irracionalidad premoderna, incomprensible para analistas y ciudadanos de otros países cuyas naciones se forjaron bajo la influencia de las ideas ilustradas. Es así como se dan una serie de situaciones difíciles de concebir en otras latitudes. La relación entre religión e ideología implicó una resignificación de toda una serie de conceptos en cuanto al sistema político y a la naturaleza del estado, de forma tal que la separación de iglesia y estado sería la base de la decadencia humana, y algo que debe ser combatido por todos los medios. El resultado de esta visión es una sociedad cuyas decisiones se basan en criterios y consideraciones religiosas, cuyas características recuerdan al período anterior a la Ilustración: o sea es una sociedad teocrática.

Por supuesto que ésta no es una teocracia como lo fueron la Ginebra de Calvino, el Massachussets puritano o los mormones de Utah, donde el sacerdote es al mismo tiempo representante divino y cabeza del estado. Sin embargo, como gran potencia mundial y como nación inmensa y heterogénea, Estados Unidos muestra una serie de características que, en el mundo actual, solo pueden ser consideradas como teocráticas.[11] Y esto se conformó a mediados del siglo XIX para mantenerse a lo largo de los años, y por qué no, en la actualidad.[12]

Todo lo anterior no debería sorprender si consideramos que en la actualidad el 40 % de los norteamericanos se consideran evangélicos protestantes que opinan que buena parte del estado norteamericano ha sido infiltrado por infieles y herejes para destruir a la familia cristiana a través de legalización del aborto, la despenalización de la homosexualidad y la enseñanza de Darwin en las escuelas. Según el líder del movimiento Explosión Evangélica, James Kennedy, “una nación dedicada a valores seculares es un gran engaño utilizado para destruir buena parte de la libertad que este país ha disfrutado desde sus inicios”.[13]

El proceso de forjar una nueva identidad nacional fue complejo e incluyó la construcción de toda una serie de conceptos que legitimaba el arco de solidaridades clasistas que se estaba forjando en cuanto a intereses materiales. Las herramientas que se utilizaron fueron múltiples, incluyendo la represión despiadada de los sectores disidentes, y abarcaron desde el surgimiento de una historia nacional, hasta las políticas migratorias, el racismo, y el desarrollo de la educación popular. Subyacente a todas estas herramientas hubo un uso casi inconsciente de la religión como amalgama de todo el edificio que se estaba construyendo.

En particular esto último se tornó evidente con el papel que desempeñó el revival evangélico en la transformación socioeconómica vinculada con la industrialización de las décadas 1820 a 1860. El éxito de la burguesía emergente en utilizar los valores religiosos en función de la nueva revolución industrial significó que la religión sería utilizada, de ahí en adelante, como ideología para gestar un apoyo de masas para los distintos proyectos de la clase dominante norteamericana. Uno de los

elementos claves que demuestra ese uso de la religión se nota con lo que se llamó el "Segundo Gran Despertar" —los revivals— que llegó a su mayor desarrollo en 1831. Este "despertar" evangélico comenzó en los pueblos de Nueva Inglaterra y del oeste de Nueva York para expandirse a través de las zonas rurales del norte y el oeste. Hacia 1835 el número de miembros de las iglesias protestantes se había duplicado en relación a población. A su vez estas iglesias se habían dividido entre las "reformadas" y las tradicionalistas. Las iglesias protestantes "reformadas" eran aquellas que aceptaban el criterio por el cual la riqueza era la recompensa divina de una vida sobria, laboriosa, ahorrativa y, sobre todo, religiosa. Así, el Gran Despertar evangélico de la década de 1830 implicó un cambio de valores y en la ortodoxia religiosa que reflejaron los cambios a nivel socioeconómico. Surgieron el milenarismo y el perfeccionismo que fueron adoptados por los nuevos sectores medios y por los granjeros que producían para el mercado. El criterio básico era que el ser humano podía distinguir entre un comportamiento bueno y uno malo, definidos sobre todo por la guía de los Diez Mandamientos. Este aspecto desplazó el eje religioso de lo colectivo hacia el individualismo, o sea del conjunto de la sociedad a la acción del individuo y enfatiza el autocontrol cristiano por sobre la solidaridad social. Los revivals eran una forma de reajustarse al cambio y construir un orden social dando un sentido de propósito común (santificado por la iglesia) entre una generación de migrantes y ambiciosos individualistas. En el fondo encontramos una percepción que iguala: Empresarios = industrialización = civilización = disciplina cristiana = salvación.

Los principales impulsores de esta reforma religiosa (a juzgar por el apoyo monetario y la asistencia de los feligreses a las Iglesias reformadas y a los revivals) provenían de aquel sector empresario que podríamos llamar manufacturero.[14] De hecho, esto partía de las mismas necesidades que fue imponiendo el desarrollo de la empresa capitalista. En 1825, un hombre de negocios en el norte trabajaba horarios irregulares, consumía grandes cantidades de alcohol, rara vez iba a la iglesia o votaba. Hacia 1835 esto había cambiado para dar la imagen del empresario sobrio y ahorrativo que tenemos hoy.[15] A su vez estos empresarios tendían a emplear, promover y recompensar aquellos de sus empleados que compartían sus inquietudes religiosas. Un obrero que atendía regularmente una de

las iglesias protestantes reformadas y aceptaba los valores que estas promovían en cuanto al alcohol, el trabajo y las jerarquías sociales, era más propenso a obtener empleo estable. La imagen weberiana del protestantismo fue producto de las transformaciones religiosas ocurridas durante ese "Despertar", y se incrustaron lentamente en la cultura y en el sentido común del norteamericano medio. De hecho el uso de la religión por parte de los grandes capitalistas debería quedar aún más claro si consideramos que, a partir de 1915, Henry Ford reclutaba un porcentaje importante de sus obreros a través de las iglesias bautistas sureñas. Una recomendación por parte del predicador era imprescindible para acceder a un empleo bien remunerado en las fábricas de la nueva industria automotriz.

A principios del siglo XX este cambio en la cultura norteamericana se había sedimentado y consolidado a través de una profunda interrelación entre el Estado, los empresarios y los sectores religiosos evangélicos. Esto quedó claro con el caso Scopes. La apelación a la Corte Suprema del estado de Tennessee fue desechada en una decisión redactada por su presidente, el juez Supremo Grafton Green, que opinó: "No podemos ver cómo la prohibición de enseñar la teoría que el hombre desciende de los órdenes inferiores de animales le de preferencia a algún tipo de religión o forma de culto". Hacia 1927 trece estados habían aprobado leyes antievolucionistas, incluyendo Carolina del Sur, Oklahoma, Kentucky, Mississippi y Arkansas.[16]

Para los historiadores, el juicio Scopes se convirtió, así, en el principal ejemplo de la lucha entre "modernistas" y el fundamentalismo evangélico en Estados Unidos que continuaría hasta nuestros días. Sin embargo, nadie observó, ni en la época ni posteriormente, que la interpretación bíblica contaba con un apoyo mayoritario tanto entre el pueblo como entre la burguesía norteamericana. Es más, este apoyo fue suficiente para que el gobierno nacional se abstuviera en la cuestión. De hecho, la Corte Suprema de los Estados Unidos jamás cuestionó este tipo de legislación estadual, ni siquiera para convalidar la primera enmienda a la Constitución que garantiza tanto la libertad religiosa como la libertad de expresión.

El contexto político y económico

de fines de la década de 1950

El crecimiento económico de los Estados Unidos en la década de 1950 se basó en un volumen de inversión pública y privada sin precedentes, junto con un nivel de ahorro y consumo también muy elevados. Debe destacarse el hecho de que los trabajadores y padres de familia de la década de 1950 eran jóvenes que sufrieron en carne propia las severas condiciones impuestas por el crack de Wall Street. La imagen generada por el cine y la televisión, que mostraba en el consumo de bienes y servicios el éxito de una sociedad satisfecha debe matizarse tras un trasfondo cultural que privilegiaba el ahorro y la previsión (ante la posibilidad de un cataclismo como el que sufrieron de jóvenes). Por ello, los gastos de consumo suntuario han de focalizarse en sectores sociales superiores, los que en gran medida no debieron efectuar el ajuste que los sectores sociales medios y bajos tuvieron que garantizar.

Sin embargo, desde ciertas perspectivas, el dinamismo de la economía norteamericana en la etapa considerada como “de oro” resultó ser más lento que el alcanzado antes de la crisis. Entre 1938 y 1950 la producción de bienes y servicios creció a un ritmo promedio del 6,1%; entre 1950 y 1955 a un 5,2%, y como muestra de la detención del crecimiento, entre 1955 y 1960 lo hizo a un 2,3%. El peor rendimiento se encontró en el sector manufacturero, que pasó de un promedio anual del 5,1% entre 1950 y 1955 a un 1,4% entre 1955 y 1961. La consecuencia de la caída en el nivel de output debe encontrarse en el desempleo, que pasó de 4% entre 1950 y1955 a un 5,5% entre 1955 y 1961. Ya para 1963 había alcanzado el 5,7%.[17]

Dos tipos de bienes durables son los causantes de la expansión: la construcción y los automóviles. La industria de la construcción generó un encadenamiento importante con los sectores vinculados a ella, al motorizar elevados volúmenes de dinero. Los datos arrojados por el censo decenal de 1990, señalan que durante 1950 y 1959 se construyó la estructura básica, de 14.831.071 casas; y que entre 1960 y 1969 se construyeron 16.506.410 viviendas.[18] Este

impulso en la construcción está directamente relacionado con el fenómeno conocido como el Baby Boom: la explosión de nacimientos producida durante la segunda guerra mundial. Pero fue la industria del automóvil la que se llevó el mayor reconocimiento como la impulsora del crecimiento.

El presidente Eisenhower (1952-1956 y 1956-1960) no se inclinó hacia el estímulo de la inversión doméstica, posiblemente como consecuencia de la búsqueda de una mitigación del sentimiento keynesiano (sin abjurar absolutamente del New Deal, por cierto), puesto que provenía del partido Republicano. En primer lugar, porque la intervención en la economía no formaba parte del pensamiento claramente conservador del partido político del presidente; pero, en segundo término, porque los temores de que dicha política pudiera provocar un proceso inflacionario contenía todo movimiento abrupto o profundo. La mirada económica de la etapa sostenía que los ciclos formaban parte natural del sistema, y que ayudaban, de forma endógena, a su estabilización. Sin embargo, los grandes déficits de 1958 y 1959 generados por la reducción impositiva y la recesión cíclica, motivaron la puesta en práctica de políticas de saneamiento, como fue, por ejemplo, el fuerte ajuste del presupuesto; de forma tal que ya en 1960 pudo advertirse en éste un superávit importante. Sin embargo, el énfasis puesto en el ajuste ocasionó una nueva recesión.

Este contexto económico debe considerarse junto a la evolución política doméstica e internacional. En febrero de 1950 el senador Joseph McCarthy efectuó una denuncia pública de que dentro del Departamento de Estado existían miembros del partido comunista infiltrados, y que él poseía una lista con 205, 81 ó 57 —cada vez que hablaba variaba su número— de ellos. A partir de ese momento se produjo una histeria colectiva para encontrar a los comunistas infiltrados a lo largo y ancho de todo el país, y en todos los sectores (industria, educación, entretenimiento, cultura, etc.). La persecución fue particularmente dura en Hollywood, en la que actores, directores y guionistas conocidos se sumaron a las denuncias en contra de colegas y compañeros de films, lo que motivó el surgimiento de las conocidas “listas negras”, que impedían trabajar a una gran cantidad de actores, productores, guionistas, etc.

La denuncia de McCarthy no nació de la nada, ya que existen importantes antecedentes como el Red Scare de fines 1919-1921, o el papel que venía llevando adelante el Comité de Actividades Antinorteamericanas de la Cámara de diputados (HUAC) desde 1938, buscando en particular limitar la actividad de subversivos comunistas dentro del aparato de gobierno. En 1940 se aprobó la Ley Smith, para limitar la libertad de palabra y la reunión de radicales y subversivos. Pero todo se calmó durante la alianza con la Unión Soviética durante la guerra. Luego de ella, necesariamente y en un mundo que avanzaba decididamente hacia la guerra fría, el presidente Truman estableció un programa de "lealtad" que obligaría, entre otras cosas, a prestar juramento de no ser comunista para poder trabajar en el gobierno y sindicatos.[19] Como dicen Sellers, May y McMillen "en 1947, la HUAC comenzó a buscar comunistas entre los autores de libretos y directores de Hollywood".[20] En suma, la avanzada de McCarthy no apareció de la nada, ni tuvo su abono en tierra yerma. La histeria anticomunista no tuvo límites, ya que

autodenominados patriotas purgaron bibliotecas y en algunos casos quemaron libros. Maestros y empleados gubernamentales debieron firmar juramentos de lealtad. Las industrias de la radio y el cine hicieron listas negras de escritores y actores supuestamente subversivos. A la deriva, en un mar de destrucción de reputaciones y de culpabilidad por asociación, la nación parecía dispuesta a sacrificar la libertad individual, la decencia y el sentido común por la seguridad interna. Una mayoría de dos tercios en el Congreso y el Senado contrarrestó el veto de Truman y sancionó el Acta McCarran de Seguridad Interna (1950), que entre otras medidas drásticas estableció que los sospechosos de subversión podían ser internados sin juicio previo por orden presidencial, en tiempos de emergencia, por la 'seguridad nacional'… Durante el reino del desdoro y la insinuación de McCarthy pocas personas o instituciones de poder se le opusieron abiertamente… Liberales y demócratas, picados por la acusación de que eran 'compañeros de ruta' y deseosos de proteger sus propias credenciales de anticomunistas, generalmente permanecían silenciosos. A excepción de los diarios metropolitanos más importantes, la prensa de la nación fue ampliamente

benévola.[21]

En suma, en un contexto en el que la economía no funcionaba como debía, aterrorizados por la capacidad atómica de la Unión Soviética, y lo que entendían como una fina penetración ideológica, se produce y filma Heredarás el viento.

Heredarás el viento:

racionalismo, anticomunismo y antitotalitarismo

En principio, resulta llamativo que en una amplia variedad de textos referidos al cine-historia editados en Estados Unidos la película no es mencionada. Sea porque se intenta evitar el tema, o porque los autores habrán evaluado que existían otras películas más relevantes, o porque no tuvo el reconocimiento público o premios como para ubicarla en un lugar destacado, el caso es que solamente Alsina Thevenet hace alguna mención al film.[22]

La película es muy rica en mensajes y metamensajes, lo que hace que en muchas escenas se puedan efectuar lecturas que envían señales en diversas direcciones. Podría decirse que es un film que para proteger su mensaje actúa por capas y pliegues, donde uno menciona pero esconde, y a la vez sugiere otro. Haciendo una lectura macro, se puede decir que en la superficie pretende mostrar una posición pro-racionalista contra la ceguera y el fanatismo que puede provocar en algunos la fe. Este nivel se logra en la discusión permanente sobre la ley del Estado que prohíbe la enseñanza de la teoría de la evolución, por lo que la tensión permanente ha de hallarse en la negación, por parte de las mayorías, de ciertos avances del conocimiento humano. Allí tratan de mostrarse los problemas lógicos en la postura de los creacionistas, porque en una escena se intenta poner en evidencia la contradicción de que si se acepta el teléfono o el tractor, es absurdo negar la hipótesis, en tanto hipótesis, de Darwin. Por debajo de este conflicto, aparece el

de la libertad de pensamiento contra el mensaje totalitario. Esto se presenta con pliegue, porque a todas luces aparenta mostrar el comportamiento de los nazis, pero es evidente que la denuncia es contra el macartismo. Entonces, una capa inferior plantea la distinción entre cierto tipo de consenso social que puede llevar a la opresión, contra el individuo librepensador, punto que debe ser sostenido y defendido en una democracia. Por último, elemento menor pero que puede ser visto con perspectiva de futuro, la confrontación entre los jóvenes que están a favor de su profesor que defiende la teoría darwinista, contra el mundo adulto, que sostiene las creencias como de un mundo mejor y sin conflictos.

Por otra parte, resulta interesante destacar que si bien en alguna perspectiva ha de hallarse el tradicional conflicto entre el bien y el mal característico del cine de Hollywood, lo es desde el fanatismo religioso en gente simple y poco formada, representada en el pastor del pueblo (el reverendo Jeremiah Brown, representado por Claude Akins) y los campesinos que lo apoyan, contra la racionalidad que expresa Bertram Cates (el nombre que le dan a John Scopes, representado por Dick York) y su abogado (Spencer Tracy, que representa a Henry Drummond, en verdad el abogado Clarence Darrow). Lo interesante es que al mal, entendido como intolerancia, se llega por el fanatismo. Cada persona de las mencionadas es noble y buena, pero al llegar a la contradicción se plantean los extremos y puede hacerse la lectura de bien y mal.

Hacer un detalle de todas y cada una de las escenas donde los puntos con anterioridad indicados se plantean, haría que el presente trabajo adquiriera una extensión que superarían largamente límites razonables, y por ello se deberá efectuar una selección de los elementos considerados representativos y relevantes.

En primer término corresponde destacar diferencias entre lo que efectivamente sucedió y lo que muestra la película. En ésta no se expone el hecho de que el profesor haya participado de una conspiración para hacer nacionalmente popular al pueblo. Por el contrario, el inicio del film muestra cómo se van reuniendo algunos representantes del pueblo para ir a buscar al profesor a su aula, cuando justo estaba dando su clase de evolucionismo, y allí es arrestado.[23] La reunión donde se produce lo que se llamó la

conspiración en la película sucede después del arresto. Esa escena busca marcar las líneas de pensamiento de diferentes sectores de las "fuerzas vivas". Mientras que algunos burgueses no identificados ni referenciados de ninguna forma plantean que debe llevarse adelante un juicio porque el profesor violó la ley estadual, y se apoyan en lecturas fundamentalistas de la biblia, el que pone la racionalidad en el análisis es el banquero del pueblo. Indica que si bien él era profundo creyente, también tenía claro que esa ley ponía a los estudiantes del pueblo en una posición de inferioridad con otros de otras partes del país, y que no tendrían posibilidades de formarse adecuadamente a nivel universitario porque no serían aceptados. Que quería que su hijo vaya a Yale, y que con estos antecedentes difícilmente lo logre (es decir, no era por una cuestión económica, sino por haberse formado de manera oscurantista). Y además, indicó, que quería seguir tratando con bancos de Nueva York (a entender de los fundamentalistas, una especie de mezcla de Babilonia con Sodoma y Gomorra) y otros estados linderos, lo que con este problema le sería difícil. Es decir, en este nivel de lectura, lo que se plantea en el film es la racionalidad burguesa, contra burgueses fundamentalistas religiosos. En la misma escena, cuando se enteran que el ex candidato presidencial Matttew Brady (quien sería Williams Jennings Bryan, representado por Fredric March) se ofreció como abogado de apoyo a la fiscalía, también se muestran pautas culturales relevantes: aislacionismo y racionalidad económica. La respuesta al banquero viene por parte de un hombre no identificado, que le pregunta al dueño del hotel si hospeda franceses o norteamericanos; al dueño del almacén, si le vende avena a neoyorquinos o a vecinos… Mientras que otros empiezan a ver los beneficios económicos que el juicio, la publicidad y la gente que llegaría. Preguntarse sobre si se hospedan franceses, despreciando la posibilidad, es característica típica del aislacionismo[24] tradicional de la cultura del interior profundo de Estados Unidos.

Por otra parte, debe destacarse que cada personaje representa alguna perspectiva o poder, por lo que deben mencionarse más allá del reverendo Brown a su hija, Rachel Brown (representada por Donna Anderson), quien expresa lo que podría llamarse el pensamiento o personalidad conservadora, hace lo que es lo correcto en tanto lo aprobado socialmente. También el periodista

del Baltimore Herald, E. K. Hornbeck (representado por Gene Kelly), que a las claras representa el pliegue más bajo de la capa más baja, siendo en apariencia la racionalidad absoluta contra el fanatismo, ya que merece recordarse que algunos grandes diarios fueron de los pocos que se opusieron a la caza de brujas del macartismo. Esto es interesante, ya que si el macartismo fue una caza de brujas, la persecución legal a John Scopes/Bertram Cates debe ser entendida como una oscurantista caza de brujas contra el racionalismo. Nada casualmente el periodista Hornbeck lanza mensajes permanentes, como cuando dice: "aquí se juega el futuro de la educación de los próximos 10 mil años". El papel de la prensa que se quiere representar es sarcástico y cínico, burlándose del fundamentalismo en forma recurrente. O sea, los grandes medios (como en el macartismo), son los que se oponen o cuestionan los planteamientos fundamentalistas. Además, cuando Rachel Brown (novia de Cates) le dice que es ilegal la teoría de la evolución y que él es un servidor público que debe seguir las normas de la Dirección de Escuelas, Hornbeck acota que está condenado de por vida a ser un servidor público: "a ser un mayordomo dócil al servicio de la Dirección Escolar. Basureros para ideas en venta en la recepción". Hornbeck, en la misma escena, cuando charla con Cates, hace unas comparaciones permanentes con todos los que fueron perseguidos por la Iglesia y la arbitrariedad del poder legal, como queda claro del diálogo siguiente:

Rachel Brown: "[lo que está diciendo Hornbeck] no es gracioso, ustedes los periodistas le dan problemas a Bert. ¿Qué pretenden?"

Hornbeck: "Vine a decirle a este joven Sócrates que el Baltimore Herald se opone a la cicuta y le proveerá a un abogado".

Y un poco más adelante:

Hornbeck: "Despierta Copérnico, la ley sigue del lado del legislador y todo depende de sus convicciones".

El discurso del periodista permanentemente establece una relación de tensión entre fanatismo, poder y libertad de pensamiento. La comparación con el macartismo no se hace esperar. Todo por detrás de las persecuciones de la Iglesia contra los que cuestionaban el discurso oficial con la verdad científica. Esto ha de equipararse con dos parlamentos que da Spencer Tracy/Henry Drummond. En un momento Rachel Brown le pide a su novio que desista. El abogado dice:

Drummnod: “vine a defender su derecho a pensar de otro modo…” “Yo sé lo que está soportando. Es la soledad absoluta en su máxima expresión. Es como caminar por una calle desierta oyendo tus propios pasos. Pero todo lo que tienes que hacer es llamar a cualquier puerta y decir ‘si me deja entrar viviré y pensaré del modo que usted le plazca’. Y las persianas se levantarán y todas las puertas se abrirán y ya nunca más estarás solo”.

¿No es una frase que puede ser utilizada contra el fanatismo religioso, el nazismo y la caza de brujas del macartismo? En consecuencia, tenemos el plano de superficie, lo subterráneo y el pliegue, ya que los dos primeros niveles se podían decir libremente en los Estados Unidos de 1960, pero la tercera —el pliegue— no. El segundo gran discurso se produce durante el juicio, cuando el mismo está por terminar. Drummond/Darrow da su gran exposición contra las leyes represivas, contra el fanatismo, contra la libertad de pensamiento:

Drummond: “una ley perversa destruye todo lo que toca, tanto a partidarios como a detractores… Si se criminaliza una ley como la de la evolución, su enseñanza pública, mañana quizá será un crimen enseñarla en escuelas privadas, y luego sería un crimen leer sobre eso. Luego podrían prohibirse libros y periódicos y luego se enfrentarían católicos con protestantes y éstos contra ellos mismos,

e intentarían imponer su propia fe en la mente del hombre. Si se da un paso, puede dar más, porque el fanatismo y la ignorancia no dan tregua y necesitan alimento. Y pronto, Su Señoría, con banderas ondeando y tambores sonando, estaremos en el pasado. ¡Al pasado! A las épocas gloriosas del siglo XVI cuando los fanáticos al hombre que osaba dar comprensión y sabiduría a la mente humana".

O sea, puede verse que toma la caza de brujas (estilo Salem), para cuestionar, por caso, las Leyes de Munich (contra los judíos alemanes, quitándole todos los derechos ciudadanos y otros) como lo que se puede decir, pero, obviamente y como caza de brujas, contra el macartismo. La comparación con el nazismo no es caprichosa. Se puede leer claramente cuando Brady llega al pueblo y es recibido con una marcha con banda y gente desfilando con carteles anti-Darwin y favorables a La Biblia que pueden ser vistos como los típicos pendones nazis; también en una escena en que el prominente y fundamentalista Matthew Brady/Williams Jennings Bryan le dice a su esposa que la victoria en el juicio establecería un mensaje y monumento que duraría 1.000 años (¿los 1.000 años del Tercer Reich?); pero mucho más cuando una noche se produce una nueva marcha de pobladores y campesinos, también con sus pendones, pasando por delante del Palacio de Justicia del pueblo, cantando "glory, glory allelujah!", y mientras la cámara hace un travelling hacia atrás, queda en primer plano la estatua que había en la plaza del pueblo: la figura de la justicia con los ojos vendados. Aquí el significado es absolutamente otro al que se quiere significar con dicha ceguera, ya que muestra la ceguera del fanatismo, y que se puede usar la ley para coartar la libertad. La escena se remata con Cates mirando el desfile con anterioridad mencionado por la ventana de su celda, que es atacado con una piedra que rompe el cristal, y sus fragmentos que le dan en la cara. La comparación con La noche de los cristales rotos es inconfundible.

El fanatismo tiene matices. El del reverendo Brown es intolerante, ultramontano, mientras que el de Brady es comprensivo, político, de buena gente que comete errores por defender su postura. Lo sintetiza cuando sostiene que él representa a gente sencilla, simple, quienes necesitan creer en algo hermoso (que a su entender es la

religión), mientras que lo que Drummond representa es el mundo vil, el pecado… ¿o el progreso y la ciencia? La postura de Drummond es clara, cuando le dice a su amigo durante una amable charla a la entrada del hotel en que se hospedaban: "mientras el requisito para ese radiante paraíso sea la ignorancia, el fanatismo y el odio yo diré: 'al diablo con esto'".

El director Stanley Kramer no evita apoyar con encuadres, luz y música las diferentes perspectivas. A la noche del día del inicio del juicio, se convocó a una reunión de todos los creyentes para apoyar y orar por el triunfo. Inicia con un primer plano del reverendo Brown hablando sobre el Génesis. Lo destacable de la escena que transcurre en semipenumbras, es decir, con la suficiente luz como para distinguir las caras y los contornos, pero no mucho más. El mensaje cinematográfico es claro cuando liga las palabras del reverendo con el oscurantismo religioso, ya que a su espalda todo es negro.

Conclusión

El macartismo en la sociedad norteamericana se convirtió, por más de una década, en el sentido hegemónico. Tal como sostenemos en otro lugar,[25] esta construcción social de lo real como producción de sentido se compone de sistemas genéricos, repertorios tópicos, y reglas de encadenamiento de enunciados que en una sociedad organizan lo decible, y aseguran lo que Angenot ha dado en llamar la división del trabajo discursivo.[26] Para ello este autor entiende como lógico tomar la producción social de sentido y la representación social del mundo, a fin de observar todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad, lo que se imprime, habla o representa en los medios. De esta forma, sostiene, puede verse lo que es decible y lo que no en una sociedad determinada. Los discursos sociales son hechos sociales y también hechos históricos, ya que estos discursos tienen eficacia social, y van más allá de las individualidades para ser expresión conceptual del conjunto en el que se inscriben. Dado que este discurso social es un objeto compuesto de subconjuntos interactivos, con elementos metafóricos

migrantes y donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas, los enunciados de estos discursos deben ser tratados como eslabones de cadenas dialógicas, ya que no se bastan a sí mismos, y se encuentran llenos de “ecos y recuerdos”, penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época, tal como se indicó en el apartado 2 del presente trabajo.

La película tratada es una muy rica expresión de lo que es decible (cuestionar el fanatismo religioso, cuestionar al nazismo), pero intenta introducir subrepticiamente lo indecible, que es el cuestionamiento al macartismo. Con él, la irracionalidad que sostenía un posicionamiento ideológico que estaba carcomiendo lo que se entendía como las bases de una sociedad libre y democrática. Ciertamente, corresponde trabajar más en este film, dado que su riqueza ha sido solo rozada en este texto.

▪

[1] Los principales hechos aquí narrados han sido tomados de la siguiente página web de la Facultad de Derecho de la Universidad de Missouri-Kansas. En http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/scopes/scopes.htm, consultado el 27/02/2012.

[2] El artículo pertinente dice: “That it shall be unlawful for any teacher in any of the Universities, Normals and all other public schools of the State which are supported in whole or in part by the public school funds of the State, to teach any theory that denies the story of the Divine Creation of man as taught in the Bible, and to teach instead that man has descended from a lower order of animals”. Texto tomado de la Universidad de Missouri-Kansas, en http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/scopes/tennstat.htm, consultado el 27-02-2012.

[3] Bryan fue candidato demócrata en tres oportunidades, fue derrotado en dos por McKinley (expresión del imperialismo más feroz dentro del país), y una contra Taft. Fue el propulsor del bimetalismo, apoyando un patrón plata favorable a los productores agrícolas medianos y pequeños que generó grandes conflictos internos con los capitalistas que operaban en oro; en su segunda postulación a la presidencia llevó un plan de gobierno en el que se

puede destacar la reforma aduanera; su clara oposición al imperialismo y a los trusts financieros y el objetivo de llevar adelante proyectos de leyes sociales en favor de los obreros y las mujeres; también fue un editor de diarios que sostenían los planteamientos demócratas, y en reconocimiento a su actividad política fue nombrado Secretario de Estado por el presidente Wilson. A este cargo renunció por estar en contra del ingreso de su país en la primera guerra mundial, ya que era un reconocido pacifista, con el planteamiento de la resolución por derecho internacional de los conflictos entre países. Los últimos años de su vida los pasó abogando por el movimiento religioso estadounidense conocido como fundamentalismo. Esta era una corriente de interpretación que se oponía a las teorías darwinistas y a cualquier interpretación científica de la Biblia, ya que la misma debía ser interpretada en forma literal.

[4] De forma llamativa, el abogado defensor de Scopes fue otro gran representante del pensamiento progresista norteamericano. Se hizo famoso como abogado al defender a Eugene V. Debbs (dirigente de la American Railway Union) en la famosa huelga ferroviaria de Pullmann en 1894, al demostrar no solamente que los trabajadores acusados eran inocentes, sino también al desbaratar y poner en evidencia las turbias maniobras empresariales. También ejerció exitosamente la defensa de Bill Haywood, dirigente del sindicato Industrial Workers of the World (IWW) y de la Federación de Mineros, y tal vez no con tanto suceso en la defensa de los hermanos Mac Namara, acusados de atentar con bombas contra el diario Los Angeles Times. Asimismo, ejerciendo el derecho penal, fue un firme opositor a la pena de muerte, de forma tal que como consecuencia de su labor evito que fueran condenados a muerte cerca de 100 acusados de asesinato. En política fue congresal del partido Demócrata, y luego de escuchar a Bryan hablando en contra del patrón oro, fue uno de sus soportes para lograr la nominación como candidato presidencial de este último. Aquí se encuentra la relación personal que mantuvieron los dos abogados en el juicio a Scopes.

[5] Este apartado se apoya en Fabio Nigra y Pablo Pozzi, La decadencia de los Estados Unidos. De la crisis de 1979 a la megacrisis de 2009, Ituzaingó: Maipue, 2009, capítulo 3 “La

república teocrática".

[6] Aquí adoptamos la definición de cultura "social", según Raymond Williams en The Long Revolution, Harmondsworth: Penguin, 1965, págs. 57-70. Lo que aquí se argumenta es que en Estados Unidos se desarrollaron una serie de criterios y patrones de conducta que conformaron una "estructura de sentimiento", o sea un tipo de cultura social específica.

[7] Alexis de Tocqueville, La democracia en América, vol 2. Madrid: SARPE, 1984. Véase capítulo XII "Por qué ciertos americanos manifiestan una religiosidad tan exaltada", pág. 116.

[8] Bronislaw Baczko, Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, pág. 28.

[9] En particular nos referimos al concepto por el cual el relato bíblico era aceptado como verídico, y no alegórico, y la historia humana se encontraba determinada y guiada por designio divino. La base de esta concepción era la fe y no la razón, por lo cual el papel del ser humano en la historia era esencialmente pasivo. Véase Joseph Fontana, Historia. Análisis del pasado y proyecto social, Barcelona: Crítica, 1982, pág. 39.

[10] Andrew Delbanco, "The Right-Wing Christians", The New York Review of Books, 3 de abril de 2008.

[11] Es interesante considerar la fuerza de la visión y de la hegemonía norteamericana ya que buena parte de la población mundial considera a Estados Unidos como una nación "democrática" basada en la libertad religiosa, si bien muestra características más cercanas a estados teocráticos como Israel, Irán o Arabia Saudita.

[12] Por ejemplo, en 1955, si bien 90% de los norteamericanos reivindicaban la libertad de expresión como un elemento fundamental de la democracia estadounidense, 37% opinaban que esta libertad no debía ser respetada si el orador era crítico de las iglesias o de la religión (Samuel E. Stoufler, Communism, Conformity, and Civil. Liberties, Garden City, N.J.: Doubleday & Co., 1955, págs. 29-42). Basado en una muestra nacional de 4933 encuestados, diez años más tarde, 25% de los norteamericanos

opinaban que la libertad de creencias no se aplicaba en el caso de los ateos (Herbert McClosky, “Consensus and Ideology in American Politics”, American Political Science Review 58.2 (junio de 1964), pág. 361). En 1992, según la encuestadora Gallup, 47% de los norteamericanos estaban de acuerdo que “Dios había creado al hombre a su imagen y semejanza en algún momento durante los últimos diez mil años”; 40% más estaba de acuerdo que “el ser humano se había desarrollado a través de millones de años de formas de vida menos avanzadas, pero Dios había guiado este proceso, incluyendo la creación del hombre”. Solo 9% opinaba que Dios no había tenido nada que ver (The New York Times, 26 de julio de 1992). Según una encuesta del City College of New York, 90% de los norteamericanos se consideraban como “muy creyentes”. Inclusive, en las encuestas realizadas en 2004 y 2005 los resultados también fueron reveladores. La inclinación teocrática del electorado norteamericano quedó clara cuando 65% de los republicanos, 40% de todos los votantes e inclusive 20 % de los liberales consideraban que los dirigentes políticos debían basarse en criterios religiosos para tomar decisiones (ABC/Washington Post, abril 2005, citada en The Nation, edición del 1 de mayo de 2006). Más aún, 35 % de todos los votantes y 22% de los que se definieron como “no creyentes” opinaron que los dirigentes religiosos debían ejercer su influencia sobre los políticos nacionales (ABC/ Washington Post, mayo de 2004). Mientras que 37% de todos los norteamericanos opinaban que los dirigentes religiosos debían influenciar las decisiones gubernamentales. Es interesante comparar con otros países: solo 20% de los británicos, 17% de los españoles y 12 % de los franceses opinaban lo mismo (Associated Press/Ipsos, International Comparisons June 2005).

[13] Citado en Chris Hedges, Fascists: The Christian Right and the War on America, Boston: Free Press, 2006, pág. 70.

[14] Véase: Bruce Laurie, Working People of Philadelphia, 1800-1850, Filadelfia: Temple University Press, 1980, págs. 53 a 67.

[15] Véase Timothy Smith, Revivalism and Social Reform, New York: Harper Torchbooks, 1965.

[16] Los tres primeros aprobaron estas leyes antes del juicio Scopes. En la actualidad, si bien la lucha contra el evolucionismo se da

principalmente a nivel de los consejos de educación de los condados, varios de los estados del llamado "Cinturón bíblico" norteamericano han adoptado legislación que favorece una interpretación literal de la Biblia. Por ejemplo, en 1995 Alabama aprobó una ley por la cual todos los manuales de biología debían contener un párrafo aclarando que la Evolución de las Especies era solo una teoría sin prueba posible "puesto que nadie estaba vivo para testimoniar del origen de las especies". Tennessee aprobó una ley similar en 1996. Y en su fallo de 1987 (Edwards vs. Aguillera), el juez de la Suprema Corte, Antonin Scalia, opinó que "el creacionismo debía recibir la misma consideración que el evolucionismo". Véase Eugenie Scott, "Dealing with Antievolutionism", https://www.ucmp.berkeley.edu/fosrec/scott.html.

[17] Robert Brenner, "The Economics of Global Turbulence. A Special Report on the World Economy, 1950-1980", New Left Review, Nº 229, Londres, mayo-junio de 1998, pág. 49.

[18] U.S. Bureau of the Census, 1990 Census of Population and Housing, Summary Tape File 3 (Sample Data). Matrices H1, H4, H6, H7, H23, H24, H25, H28, H30, H31, H35, H37, H42, H43, H43A, H51, H52, H52A, H58, H64.

[19] Un desarrollo especial del programa de Truman, en Athan Theoharis, "La retórica de la política: la política exterior, la seguridad interior y la política interna en la era Truman, 1945-1950", en Fabio Nigra y Pablo Pozzi (comps.), Huellas imperiales. Estados Unidos de la crisis de acumulación a la globalización capitalista (1930-2000), Buenos Aires: Imago Mundi, 2003.

[20] Charles Sellers, Henry May y Neil McMillen, Sinopsis de la historia de los Estados Unidos, Buenos Aires: Fraterna, 1985, pág. 623.

[21] Idem, pág. 623.

[22] Por ejemplo, consulté AAVV. Past Imperfect. History According to the Movies, New York: Owl Books, 1996; Marcia Landy, M. (ed.), The Historical Film: History and Memory in Media (The Depth of

Film Series), Rutgers: Rutgers University Press, 2001; John Roquemore, History Goes to the Movies: A Viewer's Guide to the Best (and Some of the Worsts) Historical Films Ever Made, New York, 2001; W. Wilson y G. Herman, American History on the Screen: A Teachers Resource Book on Film and Video, New York: 2002; Robert Brent Toplin, History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past, New York: Walch, 2002; James Russell, The Historical Epic and Contemporary Hollywood, New York: Continnuum Books, 2007; Jonathan Vankin y John Whalen, Based on a True History, New York: Capella Books, 2005; Trevor McCrisken y Andrew Pepper, American History and Contemporary Hollywood Film, New Jersey: Rutgers University Press, 2005; Peter Rollins (Ed), The Columbia Companion to American History on Film. How the Movies Have Portrayed the American Past, New York: Columbia University Press, 2004; Marnie Hughes-Warrington; History Goes to the Movies. Studying History on Film, New York: Routledge, 2007; William Guynn, Writing History in Film, New York: Routledge, 2006.

[23] Resultan aquí válidos los conceptos de condensación e invención, propuestos por Robert Rosenstone, El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia, Barcelona: Ariel, 1997. Por una cuestión de espacio no pueden desarrollarse y contrastarse las ideas aportadas por Rosenstone.

[24] Sobre aislacionismo, puede consultarse Miguel Anxo Bastos Boubeta, "Antiimperialismo de derechas: La tradición política del aislacionismo norteamericano", en Revista de investigaciones políticas y sociológicas, año 4, vol. 1, Universidad de Santiago de Compostela, 2005.

[25] Fabio Nigra, "Notas sobre memoria mediática y discurso social en el cine histórico de Hollywood", ponencia presentada en el III Congreso Internacional de AsAECA, 2012.

[26] Marc Angenot, El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, pág. 21.

9

La versión oficial de los Derechos Civiles en Mississippi en llamas

[1]

This is a terrible town. The worst I've seen.

There is a complete reign of terror here.

Martin Luther King Jr.,

el 24 de julio de 1964 en su visita a Filadelfia, Mississippi.[2]

El presente capítulo busca analizar el planteamiento efectuado por el director y sus asistentes respecto al film Mississippi en llamas, en lo que hace a los límites de la licencia artística, la verosimilitud y el trazado histórico. En la película se cuenta la historia de un éxito obtenido por el FBI en su lucha contra el racismo del Ku Klux Klan, y en particular, la tensión entre los dos responsables enviados por J. Edgar Hoover para resolver el asesinato de tres activistas anti-racistas.

El trabajo estudiará la mirada que se hizo respecto al papel jugado por los activistas de derechos civiles, el poder local y el federal en un caso real sucedido en Philadelphia, Mississippi, en el que tres jóvenes miembros del COFO fueron asesinados por miembros del Klan. De esta forma, podrá establecerse hasta dónde el director —o el guionista— pueden usar los hechos para lograr golpes de efecto.

La hipótesis que da sustento al trabajo entiende que si el poder de Hollywood puede filmar una historia que, tergiversando parte sustancial de los hechos, construye una mirada específica del pasado, entonces ese pasado puede transformarse en una herramienta ideológica de un específico aparato cultural.

Para comprobarla, en principio debe efectuarse un recorrido que comience con las condiciones materiales concretas sobre las que se desarrollaron los hechos reales, para luego pasar a analizar los antecedentes de la película, sea en las luchas concretas efectuadas, sea en los condicionantes que el "Estudio" impuso para lograr el financiamiento de la película. De esta forma, se podrá reflexionar sobre la construcción fílmica realizada y, finalmente, los problemas derivados de la construcción ideológica efectuada.

I

Deep angers and frustrations now motivate the Klansman. He is rebelling against his own ignorance, ignorance that restricts him to the hard and poorly paid jobs that are becoming scarcer every day. He is angered by the knowledge that the world is passing him by, that he is sinking lower and lower in the social order. The Negro is his scapegoat, for he knows that so long as the Negro can be kept 'in his place', there will be somebody on the social and economic scale who is lower than be. In the Klavern in his robes, repeating the ancient ritual, he finds the status that is denied him on the outside.

Kenneth Fairly and Harold Martin,

The Saturday Evening Post[3]

El estado de Mississippi se encuentra en el sur, con lo que ello implica en términos ideológicos más que geográficos. La

bibliografía coincide en resaltar que era —y es— uno de los Estados más pobres, derivado este hecho de las consecuencias de la guerra civil.[4] Sin embargo, a diferencia de otros estados sureños, en Mississippi se consolidaron las posiciones racistas hacia 1890, cuando se logró imponer la mirada darwinista-biologista de la supremacía blanca sobre la raza negra. De esta forma se solidificó la separación de los negros respecto de los blancos, amparada en lo que dio en llamarse el principio de iguales pero separados. En 1896 la Suprema Corte de los Estados Unidos de América había establecido que la XIV enmienda[5] no instituía que los negros y los blancos debían compartir las instalaciones públicas, por lo que no era ilegal que se los separara, en la medida que dicha separación brindara iguales condiciones tanto para unos como para los otros.

Esta situación comenzó a revertirse a partir de un nuevo fallo de la Corte, de 1954, conocido como Brown vs. Junta de Educación de Topeka, en el que por voto unánime de todos los miembros del Tribunal, en la voz de su presidente, se estableció que las "instalaciones educativas separadas son inherentemente desiguales".[6] Este fallo es un hito de la lucha por los derechos civiles de los negros, mas no su inicio. Sin embargo, como sostiene Abarca, es más probable que el movimiento por los derechos civiles se haya empezado a notar como consecuencia de las luchas llevadas adelante por grupos organizados a partir de las consecuencias del New Deal, y los nuevos posicionamientos logrados gracias al papel de los negros en la segunda guerra mundial. En consecuencia

el liderazgo y las tácticas del movimiento por los derechos civiles de los años sesenta fueron diferentes de los que podrían haber surgido en los años cuarenta, sin embargo, dicha movilización aprovechó los importantes logros de los organizadores de base de las décadas anteriores. Para fines de los años cincuenta existía una nueva conciencia, se habían creado nuevas coaliciones y las expectativas de los ciudadanos negros habían cambiado.[7]

Esta modificación generó resistencias en el estado de Mississippi, un lugar que para principios de la década de 1960 se generaba una

renta per cápita que llegaba con dificultad al 50% de la de cualquier estado industrial del Norte; donde más del 50% de los habitantes usaba letrinas para hacer sus necesidades, y en el que se encontraba el mayor porcentaje de población negra de los de la Unión (ya que alcanzaba al 42% del total), quienes ganaban unos sueldos que representaban un tercio de lo que percibían los blancos. Mississippi era un estado en el que la estructura social mantenía a rajatabla la fórmula de propiedad de la época previa a la guerra de Secesión, ya que unos pocos terratenientes dueños de plantaciones de algodón eran casi los "propietarios" del estado. Estos propietarios, a fin de mejorar su estructura de costes, luego de la segunda guerra mundial, sustituyeron la mano de obra por tecnología, lo que incentivó un proceso de expulsión de trabajadores negros hacia el norte, dinámica que se había iniciado ya para la década de 1930.

La zona más rica del estado estaba cerca del río Mississippi, y era conocida con el nombre del Delta. Por ejemplo, el senador Eastland tenía en dicha zona 5.800 acres.[8] En todos los condados del Delta la mayor parte de sus habitantes eran de piel negra; sin embargo, pocos de estos habitantes eran propietarios de las tierras en que se asentaban y en las que estaban obligados a trabajar. Como es de suponer, el nivel de educación de los negros era más que limitado, y la posibilidad de reclamar y ejercer la mayor parte de sus derechos civiles y políticos era sumamente reducida. Asimismo en el estado los negros no ejercían ningún tipo de profesión ni podían ser considerados empresarios. De esta forma los empleos en los que se podrían haber generado las condiciones para un mejoramiento social no estaban disponibles para ellos, sea por su escasa formación, sea por el color de su piel. Esta estructura se mantenía con una imagen falsa de amplio consenso entre dominados y dominantes. Como dice Rorabaugh, uno de los terratenientes de Mississippi declaró en público que los negros "son felices. Somos felices. Todo el mundo es feliz aquí". Asimismo, estos hacendados o sus capataces "controlaban el acceso a las plantaciones y no dudaban en deshauciar a cualquier arrendatario antes de medianoche si se le sorprendía hablando con un extraño no aceptado por el propietario".[9]

Para 1961 solamente el 58% de los chicos blancos y peor aún, el

31% de los negros asistía regularmente a clases durante los nueve meses escolares. Los que con gran esfuerzo llegaban a lograr un título universitario tenían severos problemas para conseguir trabajo, por lo que un tercio de ellos normalmente migraba a otro estado a fin de lograr un empleo que les permitiera vivir con dignidad. Si algún negro alcanzaba el nivel superior de educación, probablemente terminara trabajando como profesor, ya que le resultaba sumamente difícil emplearse de otra cosa; en las excepciones, para 1959 había solamente 62 médicos negros, 5 abogados y un dentista. Las estadísticas dicen que el 70% de los adultos negros eran analfabetos, mientras que el 80% de las mujeres negras trabajaba en el servicio doméstico de hogares de blancos o en las granjas. De los adultos negros, el 75% era peón, obrero industrial o bracero en las granjas. El nivel de discriminación se advierte con claridad cuando se considera el hecho de que un plomero negro del Ejército, una vez licenciado, no hubiera obtenido la habilitación municipal en Hattiesburg, ya que diho condado no se las concedía a plomeros o electricistas de color. Finalmente el plomero podría trabajar en una obra pública municipal o condal, como asistente de un plomero blanco, quien cobraría sin trabajar.

Como es de suponer, esta situación incidió en la realidad política del estado. Cabe mencionar que en los Estados Unidos de América, si bien el voto es universal, lo es de una forma que facilita el control por parte de los sectores dominantes. Debe destacarse que para poder votar el ciudadano debe anotarse. Esto se produce un día de semana, en horario laboral. Luego, el día de la votación también resulta ser un día de semana, durante el horario laboral. Es de suponer que para un negro pobre obtener el permiso de su patrón blanco para anotarse para votar —tomando aunque sea unas horas de su trabajo— es complicado. Mucho más para votar, ya que seguramente lo hará por un candidato cuya plataforma electoral conforma con las aspiraciones del votante negro. Por ello, el acceso al voto para los negros en estados sureños resultaba claramente restringido. Por ejemplo, en Jackson accedían a votar el 42% de los blancos y solo el 13% de los negros. La posición de los blancos respecto al trato dado a los negros puede sintetizarse con el siguiente ejemplo: La Universidad de Mississippi en 1954 celebró la semana “Dixie”, con la recreación del asesinato de Lincoln, la exhibición de la bandera de la Confederación, y una subasta de

esclavos…[10]

II

Well, boys, you've done a good job. You've struck a blow for the White Man. Mississippi can be proud of you. You've let these agitatin' Outsiders know where this state stands. Go home now and forget it. But before you go, I'm looking each one of you in the eye and telling you this: the first man who talks is dead! If anybody who knows anything about this ever opens his mouth to any Outsider about it, then the rest of us are going to kill him just as dead as we killed those three sonsofbitches tonight. 'Does everybody understand what I'm saying? The man who talks is dead, dead, dead!'.

Un "oficial desconocido" de Mississippi

(Three Lives for Mississippi de W. Huie) [11]

El encadenamiento de hechos que llevaron al desarrollo de la historia, según el consenso bibliográfico, se inicia cuando es asesinado un prominente líder negro, en junio de 1963.[12] La consecuencia es que los activistas por los derechos civiles, en particular Bob Moses, empezaron una campaña para que el COFO (Council of Federates Organizations, Concejo de Organizaciones Federadas), realice un Proyecto de Verano de Mississippi, a fin de lograr que los negros se inscriban para poder votar. La respuesta no se hizo esperar, porque el 15 de febrero de 1964 se realizó la reunión fundacional de los Caballeros Blancos del Ku Klux Klan de Mississippi. Esto, de alguna forma, muestra que hasta ese momento el control ejercido por los blancos en Mississippi era tan absoluto que el Klan no había sido necesario. También, contrariamente, permite sospechar que este control había empezado a fallar. El

gesto político lo sigue, ya que el 24 de abril el Klan planta 61 cruces en llamas a lo largo de todo el estado.

En el Memorial Day de 1964 (el último día de mayo de cada año, en el que se recuerda a los caídos por la patria), se produce una reunión en la que prominentes activistas urgieron a los negros, en la iglesia Metodista Mt. Zion, del condado de operadoras telefónicas controlaban e informaban a las autoridades sobre todas las llamadas de larga distancia".

Neshoba, Mississippi, para que se registren para votar. Nuevamente la respuesta fue rápida y contundente, ya que el 16 de junio miembros del Klan armado asaltaron y golpearon a los líderes religiosos de la iglesia de Mt. Zion, para luego, al día siguiente, quemar el edificio. En ese verano de 1964 fueron quemadas 20 iglesias a las que regularmente concurrían fieles negros. El FBI, en esas condiciones, comenzó la investigación a su respecto, operativo que sería llamado MIBURN (o Mississippi Burning, es decir, Mississippi en llamas).

Luego de haber trabajado por el voto en otros estados del país, tres jóvenes activistas por los derechos civiles del norte fueron hacia el condado donde encontrarían la muerte. Ellos eran James Chaney, un joven negro miembro de una organización no gubernamental que bregaba por los derechos de la gente de color, llamada Congress of Racial Equality (CRE, Congreso de la Igualdad Racial), que trabajaba junto a Michel Schwerner en llevar a registrar a los votantes negros. Este último, un activista social blanco de Nueva York, fue hasta Mississippi con su esposa para coordinar programas comunitarios originados en el CRE; finalmente, estaba Andrew Goodman, quien era un estudiante del New York´s Queens College, y que había llegado justo un día antes del viaje fatal. Los tres se dirigieron en automóvil hacia el lugar de la iglesia quemada en el condado Neshoba (el 21 de junio de 1964). Cuando estaban regresando hacia el pueblo de Meridian, fueron detenidos y arrestados por el Asistente del Sheriff, Cecil Price, y conducidos a la cárcel de Philadelphia, Mississippi.

En acuerdo con otros miembros del Klan, Price los dejó libres a eso de las diez de la noche. Luego, ya en el camino de regreso, fueron sorprendidos por los miembros del Klan y detenidos nuevamente

pero, esta vez, los asesinaron. Los cuerpos de los activistas fueron escondidos en una represa barrosa relativamente cercana al lugar del asesinato, para dificultar su búsqueda.

Al día siguiente (el 22 de junio), el FBI empezó a investigar la desaparición de los tres activistas de derechos civiles, quedando a cargo de dicha labor Joseph Sullivan. Entre junio y julio de 1964 el FBI interrogó a unos 1.000 habitantes del estado de Mississippi, incluyendo a unos 500 miembros del Klan. Los carteles del FBI informaban de la búsqueda, con fotos y descripciones generales de sus características.

Los miembros del Klan llevaron adelante esta salvaje acción, en primer lugar, con el convencimiento de que quedaría impune, ya que los blancos del estado estaban a favor del mantenimiento de la segregación y difícilmente condenarían a los que atacaban a los negros, o a blancos que fueran aliados de negros troublemakers; en segundo, porque serviría como amenaza y ejemplo para otros que quisieran activar en el estado. Como consecuencia de la crisis en Mississippi, el presidente Lyndon Johnson se reunió el 23 de junio con el Procurador General, Robert Kennedy, a fin de establecer pautas de acción futuras.

Este hecho no debe ser entendido como autónomo, sino subordinado a la creciente presión de las organizaciones políticas y sociales que representaban derechos civiles, de los medios de comunicación y organizaciones religiosas. En pocas palabras, hasta una creciente mayoría del Congreso se vio en la necesidad de dar una respuesta a la presión de sus representados. Todo este conjunto de expresiones forzaron a tomar decisiones firmes.

La respuesta del presidente Johnson (el primer presidente sureño desde Andrew Jackson) no se hizo esperar demasiado, y como un homenaje póstumo a J. F. Kennedy, promulgó el 2 de julio de 1964 la Ley de Derechos Civiles, acabando con el bloqueo producido por los estados sureños de dicha norma. La ley prohibía la discriminación en los lugares públicos, autorizaba al procurador general a generar acciones judiciales para estimular la desagregación escolar, fortalecía los estatutos del derecho al voto y nombraba a una Comisión de Igualdad de Oportunidades para terminar con la discriminación laboral, junto a la posibilidad de

retirar fondos federales a los estados que discriminaran a los negros.[13] Cuando los hombres del FBI comenzaron su investigación, el sheriff del condado de Neshoba, que conocía perfectamente lo hecho por el Klan respecto a los asesinatos, dijo públicamente que era altamente posible que los activistas se hubieran escondido a fin de generar mayor publicidad a su campaña. Esta idea transmitía el sentido común de la mayor parte de los blancos del estado de Mississippi, quienes estaban convencidos de que la desaparición era una maniobra desde el norte o desde el gobierno federal para invadir sus tranquilas vidas y obligarlos a la desagregación.

El 10 de julio el FBI, a instancias de su histórico director J. Edgar Hoover y gracias a la fuerte presión de un presidente que buscaba legitimidad y apoyo popular, abrió una oficina en Jackson, Mississippi. De inmediato se enviaron tres colectivos llenos de marineros para la búsqueda de los cuerpos, junto a un importante número de agentes federales, quienes buscaron pistas revisando no menos de 150.000 hojas de información. Sin perjuicio de una extensa búsqueda a lo largo del río Pearl, finalmente los cuerpos fueron hallados el 4 de agosto de 1964, gracias a la confesión hecha por miembros del Klan luego de la entrega de no menos de 30 mil dólares en sobornos y el compromiso de obtener mejores condiciones ante una eventual sentencia judicial. Finalmente, una cadena de delaciones dentro de la estructura del Klan hizo caer a los responsables de los crímenes, los que fueron llevados a juicio y condenados por violar normas federales (de derechos civiles).

III

We do not accept Jews, because they reject Christ, and, through the machinations of their International Banking Cartel, are at the root center of what we call ‘communism’ today. We do not accept Papists, because they bow to a Roman dictator, in direct violation of the First Commandment, and the True American Spirit of Responsible, Individual Liberty. We do not accept Turks, Mongols, Tarters, Orientals, Negroes, nor any other person whose native background of culture is foreign to the Anglo-Saxon system of

Government by responsible, FREE individual citizens.

Parte de un panfleto del KKK de Mississippi, 1964[14]

La película Mississippi en llamas tuvo su origen en un joven estudiante de Harvard, de nombre Chris Gerolmo, quien quedó entusiasmado con la mirada del cine documental de uno de sus profesores, que los incentivaba a realizar documentales con mirada social.[15] Gerolmo quería hacer carrera en Hollywood, pero con la perspectiva del compromiso social. De esta forma se puso a buscar una historia que pudiera ser "vendible", y al mismo tiempo cumpliera con las pautas presupuestas. La historia la descubre gracias a un artículo del New York Post, que presentaba una reseña de un libro, llamado Inside Hoover´s FBI, de Neil J. Welch. En dicho trabajo se aseguraba que el FBI se había infiltrado dentro del Klu Klux Klan, para descubrir los asesinatos de los activistas. Gerolmo acordó con un amigo, llamado Fred Zollo (que era productor teatral), para armar una buena historia e ir a Hollywood a venderla. Luego de una serie de idas y vueltas, el estudio Orion decide llevar adelante el texto de Gerolmo, pero convocando al director inglés Alan Parker. El director confesó que no tenía mucho conocimiento de las luchas por los derechos civiles del sur de los Estados Unidos en la década de 1960, pero conocía mucho de tensiones de clases por desigualdad económica gracias al hecho de haber pasado su juventud en el área norteña de Londres, mayoritariamente obrera.

Buscando en sus recuerdos, Parker estimó que la noción de antagonismo de clase se encontraba en el núcleo de la mayor parte del pensamiento racista de Mississippi. Además, Parker era conocido como un director que trabajaba permanentemente en sus filmes con el contraste de un personaje bueno y uno malo, por lo que haría retratos de los habitantes de Mississippi con dichas características. En suma, como surge del film, Parker caracterizó a los blancos de Mississippi como brutos, ignorantes y prejuiciosos. El director, en esta línea, realizó una serie de modificaciones al script, junto a agregados que encaminaron la obra más en la dirección de la ficción que la realidad.

Gerolmo no estuvo de acuerdo con los cambios, ya que convertían a la historia en una cosa diferente de lo que era en su origen, en particular la escena gracias a la cual el agente negro del FBI, con una gillette en las manos, amenaza con castrar al intendente del pueblo para que delate a los miembros del Klan que participaron de los asesinatos. Esa escena no solamente nunca sucedió en la realidad, sino que crea un conjunto de problemas históricos y analíticos. En primer lugar, el mensaje que genera. Podría suponerse que proviniendo del FBI, la idea es que al terror se lo debe combatir con terror, es decir, con las mismas armas. Es tan peligrosamente cercana a la mirada de las represiones elaboradas por gobiernos militares en países del tercer mundo que ni merece abundarse en su tratamiento.

Rosenstone, con una perspectiva amplia, ha sostenido que "la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes", ya que "la necesidad que la cámara tiene de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua siempre implicará grandes dosis de invención en los filmes históricos".[16] Esta aseveración es cierta y reviste de una lógica importante, argumenta Rosenstone, porque en toda película se crean personajes que jamás existieron con la idea de acercar ideas aproximadas de lo que pudo haber sido. Obviamente no se puede lograr una reproducción exacta y literal de lo que pasó, ya que por cuestiones de tiempo y lenguaje, en el cine ello no es posible. "En la pantalla —dice—, la historia debe ser ficticia para ser veraz".[17]

Toplin, también con criterio amplio, abona en esta dirección, pero con más dudas que certezas ya que, basado en su propia experiencia, sabe que hay una enorme cantidad de cosas que los documentos históricos no registran, como por ejemplo, la personalidad o el carisma de algunos personajes. Estos hechos pueden ser interpretados por el autor, pero con límites. Sin embargo, dichos límites chocan con las necesidades económicas de los estudios, que someten a grandes presiones a los autores.[18]

En segundo lugar, omite que el FBI utilizó herramientas cuestionables para lograr su cometido, como por ejemplo, sobornar a miembros del Klan para que delaten a otros. ¿Cuál es el límite

ético que debe considerarse? Esto es, ¿se puede mentir abiertamente para crear dramaticidad, con actos absolutamente cuestionables como el uso de apremios ilegales a un prisionero secuestrado por fuera de todo amparo legal, pero no se puede decir que se pagaron sobornos para quebrar el pacto de silencio de la organización?

Finalmente, mientras Gerolmo había escrito que era un miembro de la mafia que había presionado a un miembro del Klan para que delate a sus compañeros, gracias al simple incentivo de ponerle un arma en la boca, la historia de Parker inventó una secuencia no solamente imposible, sino también absurda; ya que no había negros en el FBI en la época de los sucesos de Philadelphia, Mississippi. La verosimilitud del texto de Gerolmo partía de los rumores que circulaban ampliamente alrededor de las tácticas que utilizaba el FBI para lograr sus cometidos; la de Parker no existe.

Si bien lo que quiso el director fue crear una escena simbólica —que podría ser considerada dentro de los parámetros que establece Rosenstone—, ya que era común que los blancos castraran negros en forma violenta en el sur, el punto es que logró crear un absurdo. Gerolmo no quería que su historia sirviera para mostrar en particular los problemas de los activistas por los derechos civiles, ni tampoco las cuestiones del voto en el Sur, sino que su objetivo estaba en contar la lucha de los agentes de la ley por encontrar a los asesinos de Schwerner, Goodman y Chaney.[19]

Parker hizo esfuerzos para incorporar al film detalles que lo hicieran lo más verídico posible. De esta forma se ven a lo largo de la película diálogos o aseveraciones por parte de los protagonistas o antagonistas que fueron extraídas de textos o grabaciones reales. Muchas, por ejemplo, pueden verse en la proclama de los 20 puntos elaborada por el Klan de Mississippi para incentivar la afiliación de los blancos sureños a la organización. Asimismo, eligió algunos lugares reales para su filmación, como por ejemplo la morgue del University Medical Center, en la que estuvieron los cuerpos de los activistas asesinados cuando fueron hallados. También el ambiente de terror generado por los blancos ante los negros, como por ejemplo la violencia desatada en contra de la campaña de derechos civiles (evidenciada en que hubo cuatro tiroteados, 52 duramente golpeados, 250 arrestados y diez autos destruidos). De esta forma,

puede decirse que se logró efectivamente el clima que se vivía en el estado en esa época.

El punto es que, en la visión elaborada por Parker, los negros no hicieron nada por sí mismos. Los negros, en la película, son seres pasivos, que aceptan el devenir de violencia y viven permanentemente aterrorizados por los abusos sistemáticos de los blancos. Desde lo simbólico hasta los actos concretos, los negros son los que van en el asiento de atrás cuando empieza la película, los negros son los que se amparan en la religión y los blues, mas no resisten. No hacen ni resistencia pasiva, no son Gandhi. Los negros son casi como infantes inmovilizados por la violencia irracional de los "grandes". Valgan como ejemplo las recurrentes escenas en las que miembros del Klan atacan casas o iglesias de los negros y las queman, con una actitud sumamente pasiva por parte de los feligreses o habitantes de las casas. Es más, los negros, como bien acota Toplin, se encuentran siempre en la periferia de los eventos, esperando pacientemente un mejor día, mientras los agentes del FBI luchan contra los miembros del KKK.

Lo simbólico es permanente en la película. Por ejemplo, la integración federal de facto llevada adelante por el agente del FBI Ward (Willem Dafoe), cuando llegan al pueblo y se dirigen a un bar-restaurant, en el que no hay asientos en el sector reservado para los blancos. Ward no duda y se dirige al lugar de los negros. Lo que logra, en la visión de la película, es la mirada reprobatoria de los sureños blancos y la aterrorizada de los negros. Es el gobierno Federal imponiendo una acción, resistida y rechazada por la comunidad blanca. Aquel negro con el que intercambia una breve conversación —que no aporta nada a la investigación— es esa misma noche atacado y golpeado salvajemente. La respuesta a esta serie de hechos efectuada por el director Alan Parker puede sintetizarse en una escena siguiente, cuando el agente Ward, muchacho embuído del idealismo impulsado por el asesinado presidente Kennedy, explicando las razones de su ingreso a la Agencia y su actual destino, y refiriéndose a los muchachos que estaban buscando y sus ideales, concluye diciendo que para él "hay cosas por las que vale la pena morir". Su compañero, el agente Anderson (Gene Hackman), le contesta con sus palabras, pero con un sentido que sintetiza el pensamiento del pueblo sureño en el que

estaban, cuando le dice que ahí “hay cosas por las que vale la pena matar”.

Otro ejemplo del trabajo simbólico se encuentra en una escena en la que el agente Anderson (Hackman) entra sin ser invitado en un salón que hace las veces de “club social” en el que están reunidos miembros del Klan, tomando cerveza y jugando al pool. En ella toda la charla es una síntesis de la postura que viene llevando adelante una parte de la administración, en paralelo a la investigación que lleva adelante el formal Ward (Dafoe). Hasta el final resulta simbólico, ya que luego de una provocación verbal, el agente Anderson toma fuertemente de los testículos al que lo provocó. No cabe duda que allí debe leerse que el estado federal “tendrá agarrado de los huevos” al Klan.

El mundo formal contrasta permanentemente con el mundo real. Por ejemplo, mientras en el mundo formal Ward (Dafoe) interroga al Asistente del Sheriff Price, afuera el Klan se encarga de generar disturbios y pegarle a los periodistas norteños. En el fondo, Parker rehizo el guión con un sentido simbólico permanente, y asimismo, puede decirse que con lógica dialéctica, confrontando blanco-negro, el bien contra el mal, el gobierno federal-gobierno local, etc. Sin embargo, en más de un caso, más que dialéctica puede decirse que el resultado es el maniqueísmo, ya que nunca se produce una síntesis superadora. El maniqueísmo le permite al director, Alan Parker, justificar el hecho de que no se podría nunca entrar “por derecha”, nunca se podría quebrar el muro de silencio mientras se trabajara con la lógica de Ward. Por ello, lentamente se va construyendo la idea de que de la única forma que se podrá quebrar dicho muro será a la manera de Anderson.

IV

F.B.I…, ¿Federal Bureau of Integration?

Price Cheney al agente Ward[20]

Pero el problema central de la película estriba no tanto en la historia tomada y tergiversada, sino en la construcción dramática efectuada por Parker-Gerolmo. La idea de que el eje de la trama se basara en dos miembros del FBI, de personalidades y características opuestas es uno de los hechos determinantes del film. Este elemento fundamental no solamente es parte crítica de la película, sino que además constituye una de las estructuras más características de la industria fílmica norteamericana, que es la vieja lógica del western en la que siempre hay una figura y una contrafigura.

Ward (Dafoe) representa al cowboy bueno que quiere imponer la ley, mientras que Anderson (Hackman) es el marginal, el que ha quebrado las normas en el pasado, y sabe que, si bien se encuentra del lado de los buenos, la manera de resolver el problema es con la "ley del oeste" (algo similar al personaje de John Wayne en La diligencia). No casualmente, "un auténtico 'western' es la expresión de una ética",[21] y en esa construcción Parker no yerra, ya que, en la visión de los autores, "es alrededor del debate ley natural-ley social que se organizan la mayoría de los films procedentes del oeste… En este universo heredado del puritanismo de los pastores y los cuáqueros, todas las cosas tienden a manifestarse como incompatibles…".[22]

De alguna forma, tal como indicó oportunamente Marc Ferro, se construyó una mirada que "no es más que la transcripción fílmica de la visión que tienen de la historia unos determinados colectivos",[23] que representa la fórmula historiográfica del consenso. Esta mirada fue muy relevante en la década de 1950, y marcó su tendencia hacia el futuro. Es una escuela historiográfica -hoy puede ser considerada como la sustentadora de la "historia oficial"—, que entiende que Estados Unidos "al no tener un pasado feudal, nació libre y sin clases, y era intrínsecamente democrático". Con esta base y en un contexto de fuerte presión doméstica motivada por la guerra fría, el macartismo y el desarrollo de un empresariado firmemente vinculado a un estado federal imperial, determinaron que, en la visión del más lúcido de los historiadores del consenso, se aceptara que los conflictos existían, pero siempre

con una forma funcional. En suma, “los conflictos en la historia norteamericana son reales pero secundarios, y se generan por las disfuncionalidades que crea el progreso histórico y el desarrollo socioeconómico”,[24] dijo Hofstadter.

Sin perjuicio de que Parker hizo una película de héroes blancos destinada a un público blanco,[25] la presencia de los negros era funcional a las necesidades de la historia, no de los hechos sucedidos. La postura de Parker explicando sus razones resultan llamativas. No dudó en su oportunidad en decir que la película no hubiera sido hecha si en ella no fueran los blancos los héroes, y es más, aseveró sin avergonzarse que “una de las ironías perversas del caso fue que dos chicos blancos fueron asesinados y todo Estados Unidos de América se interesó en él porque no era justamente un problema negro”.[26]

Sin embargo, ante la importante cantidad de críticas que recibió la película, en particular sobre la falta de veracidad de la construcción de los hechos sucedidos, Parker cerró todo tipo de discusión al decir que Mississippi en llamas no era la versión definitiva de la lucha por los derechos civiles, sino una historia, y obvia y verdaderamente, ficción.[27] Toplin recuerda que algunos comentaristas excusan los excesos llevados adelante por los hacedores de películas de Hollywood, ya que no es el interés realizar principalmente documentales.

Hay una escena del script que no fue filmada, y que hubiera modificado un poco esta visión sesgada, que es cuando un grupo de activistas blancos y negros se reunieron en una iglesia con Ward y Anderson. Allí los activistas cuestionaban las actitudes del FBI, y les decían que su conducta no les generaba confianza. O sea, se mostraba un punto de tensión entre los federales y la gente común. De haber dejado esta escena, supuso Gerolmo, la mirada sobre el FBI se habría apartado un poco de la asumida en el resto de la película, en la que sistemáticamente son héroes que se insertan en el centro del infierno para rescatar las almas buenas de los negros. Pero Parker la quitó. Aquí es donde el planteamiento de fondo de la película analizada cobra dimensión.

Parker, según Toplin, ha dicho que estuvo bien alterar los hechos para hacer que la audiencia piense acerca de la injusticia racial,

más que ser fastidiosos dando detalles y cosas que nunca muestran el mensaje real. Indicó que había muchos documentales sobre el tema, pero que nadie los había visto ni los vería. Sin embargo, la película resultó un éxito en lo fundamental porque estuvo diseñada para el gran público. Tal vez sea porque, en el fondo, las fuerzas del bien, los "chicos del FBI", llegaron a Mississippi como llega la caballería ante un ataque de los indios.

El consenso funcionó hasta el grado del éxito comercial. Los muchachos buenos llegan al final, a poner orden, a restaurar el consenso. Cabe hacer mención aquí, entonces, sobre aspectos que si bien no serán trabajados, deben constar. En principio, destacar que una línea de trabajo futura debería abocarse a estudiar la capacidad de construcción y presión ideológica de los grandes estudios, tanto para adentro, para los miembros de la industria; como para afuera, para el público. Debe destacarse el hecho de que Parker y Gerolmo no estuvieron de acuerdo en el guión, y sin embargo, hubo algo que terminó armando una película que finaliza en el consenso. ¿Hasta dónde se construye la visión consensual para consumo doméstico, y hasta dónde para vender una imagen ideológicamente construida, el "American way of life"?

El poder de Hollywood está empezando a ser estudiado, desde lo estrictamente comercial y material, como por ejemplo el buen trabajo de Sánchez Ruiz.[28] Sin embargo, debería trabajarse más cómo desde un lenguaje particular se construye ideología, sedimentando aspectos nodales de una herramienta que Beatriz Sarlo llamó la "máquina cultural".[29] Rosenstone ha comenzado un camino en el que no se ven muchos seguidores.

Sin embargo, debe destacarse el hecho de que esta película construyó una mirada sobre el conflicto racial en el Sur, donde fue el FBI el que llevó adelante la resolución de la crisis. De esta forma quedó oculto el esfuerzo realizado por las organizaciones no gubernamentales y el activismo negro, tras la idea de que solamente el poder del estado —a través de apremios ilegales, legitimados por el decurso de la acción— puede romper el muro de silencio y cambiar el rumbo de los problemas.

■

[1] Una versión previa del presente capítulo ha sido presentada en las V Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Mar del Plata, septiembre de 2006, con el título "Mississippi en llamas o cómo los chicos buenos del FBI siempre salvan a los pobres negros".

[2] "Es un pueblo terrible. El peor que he visto. Hay un completo reino del terror aquí".

[3] "Un profundo sentimiento de fastidio y frustración es lo único que impulsa al Ku Kux Klan hoy en día. Se rebela contra su propia ignorancia, la misma que lo sujeta a empleos pesados y mal pagos que, además, últimamente están escaseando. Lo fastidia saber que ya pasó su momento y que se está hundiendo cada vez más en la escala social. El negro sigue siendo su "chivo expiatorio", ya que sabe que si este sigue estando en el lugar que siempre ocupó, siempre habrá alguien un escalafón debajo de él, social y económicamente hablando. No obstante, siguiendo con la tradición, en sus reuniones y en sus vestimentas, el Ku Kux Klan sigue disfrutando del status que le niega la realidad".

[4] Si bien no forma parte de este estudio, debe destacarse que el sur que entró en guerra con el norte no pudo transformar ni sus relaciones sociales ni su capacidad productiva en términos estructurales. Quedó definitivamente subordinado al Norte, y se convirtió en una zona geográfica proveedora de mano de obra barata para las industrias que buscaran lugares donde asentar producciones que se encontraran libres de las presiones sindicales.

[5] La enmienda, en el inciso 1 dice que "todas las personas nacidas o naturalizadas en los Estados Unidos y sometidas a su jurisdicción son ciudadanos de los Estados Unidos y de los Estados en que residen. Ningún estado podrá dictar ni dar efecto a cualquier ley que limite los privilegios o inmunidades de los ciudadanos de los Estados Unidos; tampoco podrá estado alguno privar a cualquier persona de la vida, la libertad o la propiedad sin el debido proceso legal; ni negar a cualquier persona que se encuentre dentro de sus límites jurisdiccionales la protección de las leyes, igual para todos". Los demás incisos refieren a la representación política de los Estados y la situación como consecuencia de una eventual rebelión.

[6] La cita ha sido tomada de S. E. Morison, H. S. Commager y W. Leuchtenburg, Breve historia de los Estados Unidos, México: FCE, 1993, pág. 825.

[7] María G. Abarca, "El movimiento por los derechos civiles: orígenes sociales y periodización", en Pablo Pozzi y Fabio Nigra (comps.), Huellas imperiales. Historia de los Estados Unidos de América, 1929-2000, Buenos Aires: Imago Mundi, 2003, pág. 277.

[8] El acre, como unidad de medida, representa 4,047 metros cuadrados.

[9] W. J. Rorabaugh, Kennedy y el sueño de los sesenta, Barcelona: Paidós, 2005, pág. 117.

[10] Idem, pág. 118. Amplia el autor que "en Jackson continuaba vigente la ley seca. Los afroamericanos eran detenidos de manera sistemática por beber en los clubes negros. Pero nunca decidían clausurar estos locales; los ayudantes blancos del sheriff entraban, elegían arbitrariamente a cuatro o cinco negros y los detenían. La vigilancia era habitual. Se abría el correo: 'Los sobres sin remitente —observaba Bob Moses en una nota— tienen un índice de mortalidad más bajo'. Las

[11] "Bueno, muchachos, ¡buen trabajo! Esta noche hemos abofeteado [sacudido] al Hombre Blanco. Mississippi está orgullosa de ustedes. Le hemos mostrado a los agitadores de qué lado está nuestro estado. Ahora vayan a casa y olviden todo. Pero antes de que se retiren, déjenme mirarlos a los ojos a cada uno de ustedes y decirles una sola cosa: el primero que hable de esto es hombre muerto; cualquiera que cuente acerca de lo que hicimos a alguien ajeno a nosotros obligará al resto a matarlo como lo hicimos con estos tres malditos hijos de perra. ¿Todos entendieron lo que acabo de decir, no? El que habla es hombre muerto, muerto, ¡muerto!".

[12] Esta cronologia sigue, en lo principal, a la desarrollada en la página de internet The Mississippi Burning Trial; http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/price&bowers/price&bowers.htm, consultado por última vez en 12/8/06.

[13] S.E. Morison, H.S. Commager y W.E. Leuchtenburg, Breve

Historia…, op. cit., págs. 866-867.

[14] “Nosotros no aceptamos a los judíos, porque ellos rechazan a Jesucristo y porque además, a través de las maquinaciones de su Cartel Bancario Internacional, ocupan el centro mismo de lo que hoy llamamos Comunismo. Tampoco aceptamos a los que apoyan al Papa, ya que se inclinan ante un dictador romano, violando directamente a nuestro Primer Mandamiento y al mismo espíritu americano de libertad individual ejercida responsablemente. Y no aceptamos a turcos, mongoles, tártaros, orientales, negros o cualquier otro tipo de minoría cuyo origen cultural tenga un sistema distinto del sistema de Gobierno anglosajón, practicado por personas libres y de manera responsable”.

[15] Su profesor se llamaba Frederick Wiseman. La historia del Chris Gerolmo es tomada de R.B. Toplin, “Mississippi Burning. A Standard to Which We Couldn’t Live Up”, en R.B. Toplin, History by Hollywood. The Use and the Abuse of the American Past, Illinois: University of Illinois Press, 1996.

[16] Robert Rosenstone, “El cine histórico. Una visión del pasado desde una época posliteraria”, en Robert Rosenstone, El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia, Barcelona: Ariel, 1997, pág. 57.

[17] Idem, pág. 58. En la misma dirección, pero cuestionando duramente la película aquí analizada, puede consultarse de Robert Rosenstone, “La historia en la pantalla”, en M.A. Paz Rebollo y J. Montero Díaz, Historia y cine: realidad, ficción y propaganda, Madrid: Universidad Complutense, 1995, pág. 30.

[18] R.B. Toplin, “Introduction”, en R.B. Toplin, History by Hollywood…, op. cit., págs. 3-4.

[19] R.B. Toplin, “Mississippi Burning…”, op. cit., pág. 31.

[20] “¿Oficina Federal de Integración?”, en obvia burla a Oficina Federal de Investigaciones.

[21] G.A. Astre y A.P. Hoarau, El universo del western, Madrid: Editorial Fundamentos, 1997, pág. 21.

[22] Idem, pág. 26.

[23] Marc Ferro, “¿Existe una visión fílmica de la historia?”, en Historia contemporánea y cine, Barcelona: Ariel, 1995, pág. 193.

[24] Pablo Pozzi y Roberto Elisalde, “Conflicto y consenso en la historiografía norteamericana: una historia politizada”, en Pozzi et al., Un pasado imperfecto. Historia de Estados Unidos, Buenos Aires: Manuel Suárez Ed., 1992, págs. 5-7.

[25] R.B. Toplin, “Mississippi Burning…”, op. cit., pág. 37.

[26] Idem, pág. 36.

[27] Ibid, pág. 41.

[28] Enrique Sánchez Ruiz, “Una aproximación histórico estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense”, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003.

[29] Beatriz Sarlo, La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas, Buenos Aires: Ariel, 1998. Para una profundización, ver el capítulo 2.

10

Dándole la vuelta a lo que pasó: Black Hawk Down como el imperialismo de los derechos humanos

La palabra que utilizaría para describir Somalia es «brutal». Desde que nacen hasta su muerte, cada momento de la vida de los somalíes está marcado por la brutalidad. Me atrevería a decir que la vida aquí tiene muy bajo precio. Resulta muy fácil perderla.

Chris Daley, miembro de la ONG Galkaayo

La industria cinematográfica de Hollywood es hoy un aparato cultural-industrial de dimensiones únicas. No necesariamente por la cantidad o calidad de los filmes ya que, por caso, la industria de la India es mayor, sino por su histórica capacidad para ocupar el lugar central a nivel mundial, imponiendo condiciones (fílmicas, culturales, etc.) para que un film pueda llegar a ser exitoso.[1] Analizar dichas condiciones a través de un ejemplo es lo que se pretende en este capítulo. La caída del Halcón Negro es una película muy interesante por la sorprendente simplificación de un conjunto de problemas cuya complejidad merecerían un tratamiento un poco más amplio y respetuoso, pero además porque se pretende tergiversar en forma grotesca una acción internacional de los Estados Unidos y las Naciones Unidas, caracterizada por la soberbia,

el desprecio por el otro y la ignorancia de elementos políticos y culturales mínimos del territorio en el que estaban. Pero, más interesante aún, porque puesta en paralelo con un documental elaborado al efecto por The History Channel, la mentira se torna en operación práctica de una clara acción hegemónica.

Los operativos de la Organización de las Naciones Unidas ONUSOM (I y II), llamados en particular Recuperación de la Esperanza fueron diseñados con una serie de objetivos que, vistos un poco desapasionadamente, muestran una sorprendente falta de un análisis serio de la perspectiva en la que las decisiones se tomaron, y las consecuencias que dichas acciones podrían causar. En otras palabras, las Naciones Unidas prácticamente invadieron Somalia, buscando imponer un conjunto de valores políticos, sociales y económicos que eran entendidos como lógicos, humanos y éticamente nobles. Sin embargo, al no sopesar adecuadamente la cultura a la que iban a "apoyar", las operaciones terminaron resultando un proceso de invasión y sometimiento político y cultural, con algunas buenas consecuencias menores en lo que hace a la sobrevida de los infantes y su alimentación, pero con un desastre humano de varios miles de muertos, heridos y mutilados…

En consecuencia, sin entrar a trabajar sobre las condiciones materiales en las que Hollywood lleva adelante sus prácticas industrial-culturales, se analizarán aquí algunos puntos que, tanto en la película como en el documental, aparecen como indubitables, para cuestionar su etnocentrismo y poner en evidencia cómo, desde una postura supuestamente ética, se imponen fórmulas y visiones que no hacen más que construir una perspectiva tendenciosa. Con ella entonces, se ratifica la pesada carga del hombre blanco.

I

¿Cómo se puede 'defender la dignidad humana'

de los demás sin dejarles decidir su destino?

Si imponemos la libertad a otro pueblo, lo estamos sometiendo,

y si le imponemos la igualdad, lo estamos considerando inferior.

Tzvetan Todorov, El nuevo desorden mundial

Es un país que se ubica en el continente africano, con una superficie de 637.660 kms. cuadrados, que al 2007 tenía una población de 8.445.000 personas, con una densidad de unos 13 habitantes por km. cuadrado, y resultando un poco más de un tercio de ellos establecidos en ciudades. Es un país extremadamente pobre, con un PBI (también de 2007) de aproximadamente 5.000 millones de dólares, lo que da un PBI per cápita de unos 600 dólares al año. Sus principales exportaciones son de ganado y agricultura básica a los Emiratos Árabes (el 50,60% del total), a Yemen (el 20,7%) y la India (el 3,8%), que le reportan unos 220 millones de dólares por año. Las importaciones casi triplican las exportaciones ascendiendo a 665 millones de dólares, gracias a lo cual en la actualidad su deuda externa alcanza a los 2.750 millones de dólares.

Estas condiciones hacen que la pobreza sea generalizada, por lo que la esperanza de vida no supere los 48 años, con una mortalidad infantil de 116,3 por cada 1.000 nacimientos. La mitad de los hombres adultos son analfabetos, mientras que lo es el 75% de las mujeres, y obviamente el gasto más importante es en armas.[2]

Somalia es hoy un país racial, religioso, lingüística y culturalmente homogéneo, aunque la principal división social no se encuentra en clases sino en diferentes clanes, que encuentra a los Issaq, los Daarood, y los Dir Hawiye como los principales. Los Issaq alcanzan al 25% del total de la población, y se ubican geográficamente en lo que antiguamente se conoció como la Somaliland (es decir, la zona norte del territorio).

El espacio que hoy se conoce como Somalia fue un territorio colonial hasta 1960, año en el que se le concedió la independencia. En 1887 los ingleses tomaron control del territorio que desde

entonces se conoció como la Somalia Británica, administrado desde Adén. En 1898 pasó al control del Foreign Office y a partir de 1905 estuvo bajo el mandato del Ministerio de Asuntos Coloniales. Por otra parte debe destacarse la presencia italiana, ya que hacia fines del siglo XIX establecieron tratados con los sultanes somalíes, además de llegar a acuerdos con Gran Bretaña, Etiopia y Zanzíbar, logrando consolidar una posición en las costas del Océano Indico. Es luego de la primera guerra mundial que Italia amplía más sus dominios, gracias a poder asentarse en vastas zonas del interior. Después de 1936 Italia logra unificar los territorios de Somalia con Eritrea y Etiopía —tras su guerra de conquista—, consolidando una fuerte colonia italiana en el Africa Oriental. Con el comienzo de la segunda guerra mundial Italia invadió la Somalia británica como parte de su estrategia bélica, para ser luego expulsada por las tropas inglesas después de 1941.

Con la finalización de la guerra, hacia 1949, la Organización de las Naciones Unidas puso al territorio que hoy se conoce como Somalia bajo administración italiana, gracias a lo cual el 1 de abril de 1950 dicho espacio comenzó a llamarse formalmente Somalia Italian finalmente concederá la independencia el 1 de julio de 1960. En esta fecha se unificaron la Somaliland británica con el resto de las tierras que se consideraban parte del país, al conceder los ingleses el 26 de junio del mismo año la independencia a tal fin.

El primer presidente de Somalia fue Aden Abdullah Osman Daar, quien gobernó hasta el año 1967 en que resulta vencido en las elecciones por su antiguo Primer Ministro, Abdi Rashid Alí Shermarke, un miembro del clan Daarood del sur. Este último gobernó hasta 1969, en que es asesinado por un soldado del subclan rival Majeerteen. El primer ministro del presidente asesinado, Mhamad Ibrahim Egal, perteneciente al clan Issaq del norte, intentó hacerse con el control del país, pero una continua sucesión de luchas parlamentarias junto a constantes conflictos entre los ministros del gobierno impidieron que la situación política se estabilice.

Es en este momento en que se produjo un golpe de estado encabezado por Muhammad Siyad Barre, quien presidía una junta militar y pertenecía al clan Mareehan. A partir de 1970 comenzó

una serie de reformas sociales, para luego nacionalizar la mayor parte de la infraestructura del país. Puede decirse que en el inicio lejano del conflicto ayudaron las grandes sequías de 1974 y 1975, ya que llevaron el hambre a casi todo el país. Pero para tener una visión integral de los problemas de largo plazo, no debe descartarse como elemento importante la guerra con Etiopía por el territorio de Ogaden en el año 1977. Esta región, correspondiente al espacio geográfico etíope, se encontraba habitada por una mayoría somalí, grupo que pretendía liberarse de la relación con aquellos, para pasar a formar parte de Somalia.

El ejército etíope contaba con el apoyo logístico y táctico de Cuba y la Unión Soviética, por lo que la guerra fue un desigual enfrentamiento en el que resultó vencida Somalia, pudiendo Etiopía retomar el total control de la región de Ogaden a principios de 1978. Por su parte, a fin de apoyar su esfuerzo bélico, el gobierno etíope prestó ayuda militar y logística a rebeldes contrarios al gobierno somalí que operaban en el norte del país. Los enfrentamientos que se produjeron en Ogaden forzaron una ola de desplazados y refugiados (que algunos estimaron en dos millones de personas), quienes fueron a buscar amparo en Somalia hasta 1981. La paz se firmó en 1988, pero los apoyos de las grandes potencias (la Unión Soviética y los Estados Unidos) a los contendientes profundizaron las tensiones y, en el caso de Somalia, ahondaron la crisis de un cada vez más débil estado. Como indica Anna Bastida,

el autoritarismo y la represión aumentaron con el paso del tiempo y se apoyaron en los enfrentamientos clánicos inducidos, una vez más, por el propio poder. Siyad Barre se apoyaba cada vez más en su propio clan. La única vía abierta a la expresión del descontento era la formación de grupos armados, ya que las posiblidades políticas estaban cerradas. Los grupos creados se basaban en la solidaridad tribal, que se había fortalecido en medio de las circusntancia económicas cada vez peores. Por el mismo motivo, también aumentaban su prestigio las organizaciones asistenciales de base religiosa (islamistas).[3]

Paralelamente, hacia este mismo año, el Movimiento Nacional Somalí (SNM), organización política creada hacia 1981 por exiliados del clan Issaq en Londres, y muy posiblemente como un intento politico para debilitar aún más el poder de Barre, lanzan una rebelión contra el gobierno. Los miembros del clan Issaq mostraban su descontento y cuestionaban a Barre por haber colocado en los puestos claves del gobierno a miembros del clan del sur para gobernar a los del norte. En consecuencia, tropas del clan del sur reprimieron con dureza la rebelión —las versiones refieren a matanzas de civiles, violaciones de mujeres y destrucciones de poblaciones completas como recurrente fórmula política.

La lucha se hizo particularmente dura porque el gobierno de Barre había acumulado una gran cantidad de armas, provistas por los gobiernos de la Unión Soviética primero, pero luego de los Estados Unidos, de Italia y de Egipto. Este arsenal se utilizó para reprimir la revuelta, bombardeando masivamente el norte, en particular la ciudad de Hargeisha. Los rebeldes al gobierno se abastecían de lo que le podían robar al ejército y los suministros que les brindaba Etiopía. El SNM entonces fomentó una política de alianzas con grupos rebeldes del sur, lo que permitió que la guerra civil continuara hasta el año 1991, en que logran que Barre se exilie. Esta guerra llevó a la muerte de 50.000 personas, principalmente del norte, mientras que cerca de un millón de personas se vieron expulsadas de sus casas y tierras, hacia Etiopía u otras partes de Somalia.

Sin embargo, con la salida de Barre del gobierno no llegó la paz, porque otra organización política —el Congreso de la Unión Somalí (USC)—, apoyada por otro clan, el Hawiye, exigió el puesto de presidente para uno de sus miembros, a lo que los otros clanes se opusieron. Como es de suponer la guerra civil comenzó nuevamente lo que impidió la existencia de un poder central en Somalia desde mediados de 1991. En mayo de 1991 el clan Issaq del norte proclamó su independencia del resto de Somalia, designando a Ahmed Ali Gira como su presidente. Cabe recordar que toda la zona norte fue la colonia británica, de forma tal que la Somaliland logró una especie de independencia del resto, impulsando así una fórmula propia de administración y gobierno que funcionó como un verdadero estado. El sur, por el contrario, se sumió en un proceso

de guerra y anarquía que duró años. Sin perjuicio de una política humanitaria amplia desplegada por la antigua Somaliland, que llegó al punto de ofrecer una porción de su territorio para la población del sur que había apoyado durante tanto tiempo a Barre, el norte o por lo menos el territorio que logró una relativa estabilidad, es decir la antigua Somaliland, nunca fue reconocido como un país o estado independiente de Somalia.

Esto no implica que no existieron fuertes conflictos internos en el norte. En 1992 los sub-clanes Habr Yunis (que apoyaban a Ali Tour) y Harb Awal (que apoyaban a Muhamed Ibrahim Egal), ambos en una dura competencia por llegar a la presidencia, alcanzaron a enfrentarse violentamente en Burao y en Berbera. Las tensiones y luchas interclánicas son la base, entonces, de la guerra civil que aquejó a Somalia, y que la mantiene en el día de hoy sin posibilidad de unificación y estabilización.

En este momento, o sea principios de la década de 1990, se desarrollan las operaciones de la Organización de las Naciones Unidas.

II[4]

Si el león tuviera conciencia", escribe Adorno en

Dialéctica negativa, "su furia contra el antílope

al que se quiere comer, sería ideología.

Terry Eagleton, La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental

La operación de paz ONUSOM 2 "Recuperación de la Esperanza" (de la que se hablará en el apartado siguiente) se decidió como

consecuencia de la finalización de la operación UNITAF (Fuerza de Tareas Unificada). Esta última consistió en el envío de una fuerza militar con una representación norteamericana dominante, a fin de establecer condiciones seguras para las operaciones de ayuda humanitaria en Somalia, en virtud de la Resolución 794 (1992) del Consejo de Seguridad. Una vez efectuada la tarea, se envió una fuerza multinacional, organizada y encabezada por los Estados Unidos de América, la que en diciembre de 1992 "había sido autorizada por el Consejo de Seguridad para emplear 'todos los medios necesarios' con el fin de establecer un entorno seguro para las operaciones de socorro humanitario en Somalia".[5] Esta operación consistió en el envío de contingentes de unos 37 mil soldados de más de 20 naciones y oficiales expertos en logística.

Este proceso surge a consecuencia de lo que Javier Pérez del Cuéllar, Secretario General de la ONU, llamó la "peor crisis humanitaria del mundo". Amnistía Internacional sostuvo en agosto de 1992 que

La guerra civil, la inseguridad y la violencia anárquica existente en gran parte del país se combinan con la sequía y el hambre que asolan el Cuerno de Africa y amenazan a gran parte de la población somalí superviviente con nuevas pérdidas de vidas humanas. El colapso del estado somalí y su economía han intensificado las dificultades de los organismos internacionales de ayuda humanitaria a la hora de abordar esta grave crisis humanitaria. Solo atajar el problema del hambre ha comprometido al Comité Internacional de la Cruz Roja en el mayor programa operativo que está llevando a cabo en la actualidad.[6]

En consecuencia, para diciembre de 1992, ingresaron a Mogadiscio las tropas de UNITAF sin gran oposición, aunque luego comenzaron los incidentes con francotiradores y pequeños disturbios. Respecto a la "recuperación" de armas pequeñas y el cese del fuego entre los diferentes grupos armados enfrentados, el éxito fue menor, por más que este último había sido previamente acordado entre todos. En particular los grupos comandados por el general Ali Madhi y el

general Mohamed Farah Aidid. En principio, desde una perspectiva claramente occidental, los resultados de la misión UNITAF fueron evaluados como buenos, ya que — dijeron— se redujeron las muertes por hambre y desnutrición, los alimentos pudieron ser distribuidos sin que hayan sido apropiados por las milicas armadas de los diferentes grupos políticos en pugna, aunque "la seguridad del personal y las propiedades de los organismos de ayuda humanitaria siguen gravemente amenazadas".[7] Sin entrar a cuestionar la perspectiva liberal, occidental y cristiana, puede decirse que la fuerza desplegada por las tropas de los Estados Unidos de América rindió los frutos buscados.

En marzo de 1993 el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, mediante la resolución 814 y siguiendo las recomendaciones del Secretario General de la Organización, dispuso el despliegue de la misión ONUSOM II ya que continuaban en el país las "condiciones críticas de hambre generalizada, luchas entre clanes, ausencia de una autoridad estatal y de desorden general".[8] En suma, la misión se desplegó luego de que la UNITAF cubriera bajo su comando aproximadamente el 40% del territorio entendido como Somalia. Sin embargo, como asume el informe de la ONU, "todavía no se había establecido un entorno seguro, y continuaron los actos de violencia".[9] De esta forma no se había logrado el establecimiento de un gobierno operativo en el país, ni una policía civil y mucho menos un ejército nacional. Comenta el autor que "la seguridad del personal de las Naciones Unidas y sus organismos, de la UNITAF, del CICR (Comité Internacional de la Cruz Roja) así como de las ONG todavía estaba muy amenazada en algunas zonas de Mogadiscio y en otros lugares de Somalia".[10]

Como ejemplo, y cronológicamente antes de los incidentes que dieron lugar a la película, puede hacerse mención a los fuertes enfrentamientos que tuvieron lugar hacia fines de 1992 y principios de 1993, cuando la ciudad de Chisimayu se encontraba controlada por dos grandes grupos enfrentados entre sí: uno de ellos era el del general Mohamed Said Hersi "Morgan" que era dirigente del Frente Nacional Somalí y, asimismo, yerno del derrocado Siyad Barre; el otro, el del coronel Ahmed Omar Jess, que era el jefe en la zona del Movimiento Patriótico Somalí, organización que formaba parte de la alianza que daba sostén al general Aidid. Para fines de diciembre

de 1992, en el puerto de Chisimayu se produjo “una matanza a sangre fría de centenares de civiles pertenecientes a los clanes Majarten, Warsangeli y Dulbahante, perpetrada por el Movimiento Patriótico Somalí, integrado por miembros del clan Ogaden (aunque estos cuatro clanes pertenecen al clan Darod, más extenso), poco después de que las fuerzas de la UNITAF llegaran a la localidad”.[11] Concluye el apartado del informe de Amnistía Internacional que las fuerzas armadas internacionales no pudieron, con su presencia y acción, finalizar los combates esporádicos entre los diferentes grupos políticos, que como puede colegirse fácilmente tiene más de enfrentamientos clánicos que políticos.

La operación ONUSOM I, de principios de 1992, se limitó al mantenimiento y consecución de la paz. Las acciones políticas de la Organización de las Naciones Unidas para llegar a un acuerdo entre los diferentes grupos contendientes a fin de establecer la paz se produjeron tanto antes como después de las operaciones militares. Con este objetivo la ONU convocó oportunamente a representantes de grupos armados somalíes, grupos islámicos, organizaciones de mujeres, ancianos representativos de diferentes clanes, intelectuales exiliados y de hasta organizaciones no gubernamentales. Sin embargo, y pese a un muy preciso acuerdo de alto el fuego firmado en enero de 1993, los combates no dejaron de sucederse.

En marzo de 1993 se llevó a cabo en Addis Abeba una Conferencia de Reconciliación Nacional, bajo los auspicios y apoyo de la ONU. En ella unos 15 grupos políticos de diferentes afinidades y orígenes se reunieron y firmaron el 27 de marzo lo que se llamó un Acuerdo del primer período de sesiones de la Conferencia sobre la Reconciliación Nacional en Somalia, y como consecuencia de éste, establecer un Consejo Nacional de Transición que regiría los destinos de los somalíes por dos años como autoridad política como legislativa. El Consejo Nacional de Transición (TNC) establecería departamentos administrativos para asuntos civiles, sociales, económicos y humanitarios y nuevos consejos en las 18 regiones previamente designadas. Los problemas empezaron inmediatamente, y como era de suponer el Movimiento Nacional Somalí que encabezaba el gobierno provisional establecido allí, boicoteó la reunión y el posterior acuerdo. Otros temores sobre el TNC posiblemente dominado por la alianza de la SNA del general

Aidid, fueron expresados inmediatamente por un grupo de intelectuales somalíes excluidos del TNC, que afirmaron: “De ninguna manera debe el destino de los somalíes continuar en manos de los jefes militares despiadados cuya función ha sido cualquier cosa menos constructiva”.

III[12]

¿Quién es este dios implacable que decide que el cambio de régimen

justifica el sacrificio de mil, diez mil o cien mil vidas y

el sufrimiento permanente de las personas que les querían

y que suman diez veces más?

Tzvetan Todorov, El nuevo desorden mundial

Tal como sostiene el informe de Amnistía, el nuevo Secretario General de la ONU, el doctor Boutros Gali, propuso un programa de la ONU para Somalia sin precedentes, que fue aprobado mediante la resolución 814 del Consejo de Seguridad el 26 de marzo de 1993. Se acordó la fecha del 1 de mayo de 1993 para transferir las acciones de la UNITAF de nuevo a la ONU para el establecimiento de una operación única de consecución de la paz, que se llamaría ONUSOM II. Se decidió que sería para un periodo inicial de seis meses y solo los primeros meses costaron 300 millones de dólares estadounidenses. Se tenía la intención de que fuera una operación militar dirigida por la ONU con 20.000 soldados y 8.000 funcionarios de apoyo de 30 países (muchos de los contingentes de UNITAF, reforzados por la fuerza de respuesta rápida de EE UU), que tuvo como objetivo poner fin a todas los combates en el país.

La fuerza ONUSOM II recibió la autorización, en virtud de la resolución 814, de utilizar la fuerza para alcanzar el objetivo propuesto en el mandato, y para desarmar y desmovilizar a todos los grupos armados. También de instaurar una fuerza de paz somalí y ayudar al establecimiento de una Constitución y de unas instituciones gubernamentales, legislativas y judiciales. En marzo de 1993, la Conferencia de la ONU para la Ayuda Humanitaria a Somalia garantizó donaciones de 130 millones de dólares estadounidenses para un programa diseñado por el Departamento de Asuntos Humanitarios de la ONU.

El mandato de la ONUSOM II, con arreglo al Capítulo VII de la Carta, abarcó todo el territorio de Somalia e incluyó lo siguiente:

supervisar que todas las facciones continuaran respetando el cese de las hostilidades y otros acuerdos que habían aceptado;

impedir cualquier reanudación de la violencia y, si fuera necesario, tomar las medidas que procedan;

mantener el control sobre el armamento pesado de las facciones organizadas que hubiesen sido puestas bajo control internacional;

confiscar las armas pequeñas de todos los elementos armados no autorizados;

asegurar todos los puertos, los aeropuertos y las líneas de comunicación necesarias para el suministro de asistencia humanitaria;

proteger al personal, las instalaciones y el equipo de las Naciones Unidas y sus organismos, del CICR así como de las ONG;

continuar con la remoción de minas, y;

repatriar a los refugiados y a las personas desplazadas dentro de Somalia.

Para llevar adelante estos puntos, el Secretario General recomendó que las operaciones militares de la ONUSOM II se llevaran a cabo en cuatro fases:

1) el traspaso del control operacional de la UNITAF;

2) el despliegue y la consolidación eficaces del control operacional de las Naciones Unidas en Somalia y en las regiones fronterizas;

3) la reducción de la actividad militar de la ONUSOM II, y la asistencia a las autoridades civiles para que procedan con mayor responsabilidad, y;

4) el repliegue o la reducción de las fuerzas de la ONUSOM II.

Para el 4 de mayo de 1993 el control presupuestario de la operación, el administrativo y el militar se transfirieron de la UNITAF a la ONUSOM II. El Secretario General nombró al almirante Jonathan Howe, un alto oficial retirado de la Fuerza Naval de los Estados Unidos de América, su nuevo Representante Especial para Somalia el 9 de marzo de 1993. Asimismo designó comandante de la Fuerza de la ONUSOM II al teniente general Çevik Bir, de Turquía.

El informe de la ONU indica que después de la transición de la UNITAF a la ONUSOM II quedó claro que, a pesar de haber firmado el Acuerdo de marzo, el grupo comandado por el general Aidid no cooperaría en su aplicación. Los intentos de la ONUSOM II de

cumplir con el mandato del Consejo de Seguridad y avanzar con el desarme encomendado provocaron un aumento de las tensiones y comenzaron nuevamente los combates a principios de junio de 1993, aunque en el informe se omiten los elementos que provocaron en principio los ataques.

Estos se concentraron en ataques armados contra las tropas de la ONUSOM II en el sur de Mogadiscio, y fueron efectuados por parte de la milicia somalí que respondía al general Aidid. En ellos murieron 25 soldados pakistaníes, 10 desaparecieron y 54 resultaron heridos. El Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas entonces aprobó la resolución 837 del 6 de junio de 1993, condenando enérgicamente los ataques armados contra la ONUSOM II. Con el objeto de lograr la operatividad de la resolución 837, la ONUSOM inició una acción militar el 12 de junio de 1993. A tal fin se produjeron una serie de operaciones aéreas y terrestres en el sur de Mogadiscio. La ONUSOM II tomó Radio Mogadiscio, y la separó del control del Congreso de la Unidad Somalí/Alianza Nacional Somalí (USC/SNA), la facción del general Aidid, e inutilizó o destruyó las armas y el equipo de la milicia encontradas en una serie de lugares de almacenamiento e instalaciones militares clandestinas.

Paralelamente a las operaciones de desarme —sostiene el informe oficial—, la ONUSOM II inició una investigación sobre el incidente del 5 de junio. El 17 de junio, argumentando que tenían pruebas evidentes que implicaban a la milicia de la SNA en el ataque, el Representante Especial hizo un llamamiento al general Aidid para que se entregara y sugiriera a sus seguidores a que depusieran sus armas. El almirante Howe instruyó al Comandante de la Fuerza de la ONUSOM para que detuviera al general Aidid y lo investigara en relación con el ataque del 5 de junio y la instigación pública de dichos ataques.

El informe de la ONU dice que en apoyo al mandato de la ONUSOM II se desplegaron en Mogadiscio fuerzas de los Estados Unidos de América: los rangers estadounidenses y la Fuerza de Reacción Rápida. Estas fuerzas no estaban bajo el comando y control de las Naciones Unidas. Este punto es central para entender la perspectiva de la película que aquí se tratará, como también la sutil

tergiversación que hace el documental de The History Channel.

Entonces, como parte del programa, y en apoyo al mandato del Consejo de Seguridad, los rangers iniciaron una operación en el sur de Mogadiscio el 3 de octubre de 1993 que tenía por objeto capturar a algunos de los principales ayudantes del general Aidid, de los que se suponía habían tenido participación en el ataque del 5 de junio y en enfrentamientos posteriores contra el personal y las instalaciones de las Naciones Unidas. La acción consiguió detener a 24 sospechosos, incluidos dos de los principales ayudantes del General Aidid. Durante la operación, dos helicópteros estadounidenses fueron derribados por integrantes de la milicia somalí, dieciocho soldados estadounidenses perdieron sus vidas y 75 resultaron heridos. Un piloto de la misma nacionalidad (M. Durant) fue capturado y posteriormente liberado el 14 de octubre de 1993. Los cuerpos sin vida de los soldados estadounidenses estuvieron sujetos a actos de escarnio público, y las escenas fueron emitidas por los canales de televisión de todo el mundo. Esto resultó fuertemente conmocionante en los Estados Unidos cuando se transmtieron las imágenes ante millones de espectadores.

Después de estos acontecimientos, y a fin de dar un golpe de efecto, los Estados Unidos de América reforzaron su Fuerza de Reacción Rápida con una fuerza de trabajo conjunta, en fuerzas aéreas, navales y terrestres equipadas con tanques M1A1 y vehículos de combate Bradley. Al mismo tiempo, el Presidente de los Estados Unidos de América, Bill Clinton, anunció la intención de los Estados Unidos de América de retirar sus fuerzas de Somalia para el 31 de marzo de 1994. En pocas palabras, se retirarían, pero previamente daría una gran paliza a los que pusieron en vergüenza al mejor ejército del mundo.

IV

Aquí es donde se ve claramente el papel que buscaron jugar, como los sheriffs mundiales encargados de poner orden en el nuevo oeste.

El punto a destacar no es, por supuesto, qué hicieron después del 3 de octubre de 1993, ya que si bien forma parte de la Historia, no tiene relación con el documental y la película que aquí se quiere comentar. Asimismo, debe destacarse que no se va a desarrollar aquí un análisis teórico del documental, ya que no forma parte del planteamiento analítico con el que se trabaja; solamente se tomarán aspectos y visiones entregadas por el documental, a fin de mostrar cómo desde este tipo de soporte/presentación se puede construir una perspectiva favorable a una posición sin mentir abiertamente.

En primer término debe destacarse cómo presenta el documental el History Channel: "La verdadera historia del Black Hawk Down" (The True Story of the Black Hawk Down). Es más, aclaran que se verán filmaciones de combates reales, o si no, recreaciones de gran rigor histórico. En apoyo de estas aseveraciones se escucharán a lo largo del documental grabaciones reales de las operaciones llevadas a cabo (debe mencionarse entonces que dichas grabaciones también serán utilizadas como fuentes en la película). La construcción del documental no ahorra en gestos de dramatismo. Empieza el mismo con el discurso del presidente Bill Clinton hablando sobre Somalia, cuando informa al pueblo norteamericano que los Estados Unidos se retirarían del país africano. Luego un primer plano de Mark Bowden, autor del texto que va a convertirse en algo así como en la historia oficial del hecho. Este empieza a contar su versión de lo sucedido mientras inmediatamente después se muestran imágenes de los soldados norteamericanos muertos, semidesnudos y arrastrados de los pies atados a camionetas.

El documental lanza la pregunta ¿por qué los somalíes odiaban con tanto fervor a los soldados norteamericanos que habían ido a ayudarlos? No deja dudas de lo que ellos entienden lo correcto, esto es, que quien va a ayudar es el Ejército de los Estados Unidos, no los cascos azules. No es que lo digan con estas palabras, pero sí se deja claro que la paz llegó con las tropas norteamericanas y no con el arribo de las fuerzas de paz de la ONU. La toma de posición surge claramente cuando las imágenes y las palabras conducen a la construcción del nuevo enemigo, que en este caso es la irracionalidad islámica.

Los saltos conceptuales se suceden sin solución de continuidad en lo

que hace las veces de introducción. Sostiene la voz en off que la misión UNITAF (presentada como un desembarco de miles de marines norteamericanos) hace que Mogadiscio “cumpla su mayor anhelo en 1992” (¡!), porque llega la comida enviada por las Naciones Unidas. En línea directa con la película, cuando arriban los marines llega el orden, la comida y la paz. Seguidamente toma la posta una fuerza de cascos azules. Nótese que la paz la traen los marines (algo así como la llegada de la caballería de los westerns), para luego dejar las cosas ordenadas en manos de los menos eficientes pakistaníes, o indúes o ejércitos tercermundistas. Estos últimos deberían ser los garantes del Gobierno de Coalición (el Consejo Nacional de Transición, como se dijo más atrás), pero no pueden hacer nada cuando las tropas de Aidid lanzan una ofensiva generalizada contra los opositores políticos y las tropas de la ONU. Aquí también se muestra la perspectiva teórica del que elaboró el documental —y obviamente de lo que se debe hacer cargo el History Channel—, ya que presentan una perspectiva simplificada del enemigo, que es por supuesto el general Aidid. Es la representación del mal, con independencia de lo que hicieran sus subordinados o aliados. También queda claro que los errores normalmente son producto de las fuerzas de la ONU, mientras que los aciertos los generan los marines norteamericanos.

En un intento por aparentar objetividad muestran breves comentarios de milicianos y exfuncionarios del grupo de Aidid. El ministro de Defensa de Aidid, Abdi Queybdid sostiene frente a la cámara que si bien la operación aparentaba ser de las Naciones Unidas, en verdad se encontraba en manos de los norteamericanos, y por eso, dice el documental, los milicianos de Aidid empezaron a tratar a los norteamericanos como lo que realmente eran, esto es, una fuerza invasora.

El despliegue de efectivos nunca es gratis, y que los Estados Unidos lancen una movilización de tales características debió tener un conjunto de móviles que no deben descartarse, como pueden ser los geográficos (basta mirar el lugar de Somalia en un planisferio para entender la lógica de su posicionamiento). Entonces, de forma nada inocente, y amparándose en el hecho de que los milicianos somalíes atacaban a las tropas de la ONU, comenzaron los norteamericanos, por su cuenta, lo que se llamó la misión “Serpiente Gótica”: la

preparación de una fuerza especial, en el Fuerte Bragg a los fines de actuar en Somalia, un grupo especialmente selecto de rangers, navy seals y un grupo tan secreto que el mismo comando de cada Fuerza Armada desconocía su existencia, la Fuerza Delta. El tono de voz del narrador en off, la forma de explicar las ideas, las imágenes de soldados entrenando en condiciones durísimas son en sí mismas contundentes… pero un cartel pequeño indica que es una recreación. Para reforzar el dramatismo, el narrador no olvida repetir que los seleccionados eran lo mejor de lo mejor de las tropas de élite de los Estados Unidos; que los pilotos de los helicópteros eran los mejores y así con todo.

El justificativo para la creación de este grupo de fuerzas conjuntas era la hipótesis de conflicto de que tendrían, en un futuro no muy lejano, que enfrentarse específicamente contra las tropas de Aidid. Esto es así porque, por lo menos en el documental, se construye un antagonismo simple, en el que los buenos de los Estados Unidos deberían enfrentarse a los malos de siempre, encarnados en las milicias de Aidid.

El autor del libro ya mencionado, Mark Bowden, muestra claramente su postura a continuación cuando dice que los somalíes “no leen el New York Times ni ven la CNN, sino que creen lo que les dicen” (como si los medios de comunicación mencionados no tuvieran ningún tipo de interés…), y Aidid —casualmente— es un maestro de la propaganda. Entonces, cuenta la voz en off, desde la radio se decía que los marines iban a obligar a los somalíes a convertirse al cristianismo, o que les iban a sacar a sus recién nacidos, es decir, cosas horribles que eran fácilmente creídas. El argumento, como se puede observar, es cuando menos burdo. Hace recordar a las prácticas más simples de contrainteligencia que dicen que el enemigo hace cosas abominables (como lo que decían los nazis a su propio pueblo de los rusos, a fin de que se redoble la resistencia a su avance) pero que, desde una perspectiva crítica, no resisten el menor análisis. Por caso podría compararse este mensaje con el de las armas de destrucción masiva que tenía Irak antes de la invasión norteamericana.

Según el documental un antecedente inmediato de los acontecimientos se produjo el 5 de junio de 1993, cuando tropas de

la ONU (¿de la ONU o norteamericanos? Nunca se aclara, la búsqueda de la confusión es deliberada ante los actos que pueden resultar problemáticos o cuestionables),[13] realizan una "inspección" por sorpresa en la radio de Aidid, lo que genera en la población un levantamiento "espontáneo". Cualquiera que conoce el funcionamiento de las tropas en un lugar de ocupación, y cualquiera que entienda un poco del accionar político de cualquier grupo sabe que lo dicho con anterioridad es falso. En primer lugar la inspección, en términos políticos es una presión armada, un condicionamiento sobre el método político (como se diría en la jerga política argentina, un "apriete"), por parte de los norteamericanos que comandaban las operaciones. La respuesta es, si se sigue en la misma jerga, una "respuesta del aparato", esto es, un levantamiento que no tiene nada de espontáneo, sino que se encontró comandado por la estructura política de Aidid a fin de condicionar el comportamiento de los norteamericanos. En suma, acción y reacción, física política pura. La conclusión, 24 pakistaníes muertos y muchos heridos; cuerpos arrastrados por las calles de Mogadiscio, humillación de los cadáveres.

El Consejo de Seguridad de la ONU, dice el documental, le ordena al almirante Howe que capture a Aidid. La respuesta del comando militar fue, como es de esperar, del lejano oeste: carteles con la foto de Aidid, "buscado vivo o muerto" con recompensa. El desprecio por la gente es tal que la suma parece una burla, ya que se ofrecen 25 mil dólares por su captura. Los somalíes —en particular la gente de Aidid— lo tomó como un insulto y como respuesta pegó carteles de igual tenor, ofreciendo 250 mil dólares por la captura del almirante "Animal" Howe (como lo llamaban los somalíes). Este último, además, pidió al presidente Clinton el envío de la Fuerza Delta (¿no era que no la conocía nadie?), pero no se le concedió.

A continuación aparece un hombre que es presentado como un exDelta que combatió en Mogadiscio: Lee van Arsdale, quien cuenta que en esta ciudad se encontraría el mayor mercado negro de armas de Africa del este (ratificando el nivel de descontrol en el mercado de Mogadiscio, Bowden sostiene que hay una frase hecha en Africa que dice que "todo lo que puede hacerse con un arma, en Mogadiscio ya ha sido hecho"), y que ese nivel de violencia es posible también por el consumo de droga de los que van a ser

milicianos.

Aquí empieza una sencilla descripción de sociología de mesa de café. La mayoría de los milicianos de Aidid, conocidos como los muriant, dice el narrador en off, son jóvenes marginados, reclutados en los campos de refugiados o directamente de las zonas rurales, lúmpenes sin futuro que son inducidos a participar de las milicias gracias a una constante provisión de una droga llamada Khat. Esta droga es como un pequeño arbusto que los jóvenes mastican, cuyo máximo efecto se alcanza unas pocas horas luego de haber comenzado la ingesta como la hoja de la coca, y que produce un elevado nivel de exitación. Según lo que sostiene el documental esta droga produce en quien la consume un absoluto desprecio por la propia seguridad y fuertes niveles de agresividad. Esta droga, dicen, es provista por los cabecillas luego del mediodía a los milicianos, en particular a los que empuñaban un arma.

Para finales del verano boreal de 1993 los muriant comenzaron a atacar y matar a los soldados norteamericanos, como dicen “dos aquí, dos allí”. Estos ataques llegaron al punto de realizar un ataque el 8 de agosto de 1993 con una mina que detonó a control remoto, haciendo volar un transporte militar norteamericano y produciendo cuatro muertes. No se explica por qué a los norteamericanos, no se explica qué diferencia habría con las tropas de la ONU, no explica por qué no a los pakistaníes o los indúes. Queda claro que la búsqueda es confundir, mostrando que el accionar de unos es indistinto del de los otros. La respuesta del presidente Clinton fue la de desplegar 400 rangers (comandos) y Fuerza Delta a la zona de guerra, quienes llegan al comando del coronel William Garrison. Estos ocupan el aeropuerto de Mogadiscio a fines de 1993, con un objetivo preciso que era la de apresar al general Aidid, a diferencia de las tradicionales misiones “humanitarias” de los marines.

La situación en Mogadiscio era peor de lo que imaginaron. Hasta los más veteranos se sorprendieron de que en la ciudad todos portaban armas y tenían un lanzagranadas; los norteamericanos advirtieron que los somalíes tenían experiencia de lucha armada desde hacía generaciones, que eran muy buenos combatiendo, que salían a la calle a luchar, era como —y de nuevo vemos la utilización de conceptos descalificadores— “un pasatiempo nacional”, dice Van

Arsdale.

En el mes de septiembre de 1993 comenzó el despliegue norteamericano para el cumplimiento de la misión encomenda. Debe recordarse que este fue consecuencia de los asesinatos producidos por los somalíes, y llevada a cabo fuera del mandato de la ONU. En el desarrollo de esas misiones, capturaron al que funcionaba como ministro de finanzas de Aidid y su proveedor de armas, Osmond Otto. Este arresto confirma, en la visión del documental, que la tarea de inteligencia desplegada había cumplido su objetivo. Además del hecho —dice el documental— de comprobarse para la mayoría de los somalíes que, cuando lograran matar a Aidid, irían a por el resto de los propios somalíes.

Como minimizando su importancia describen cómo unos meses antes de la llegada de los Delta,[14] tuvo lugar un ataque con helicópteros Cobra contra una reunión llamada por Aidid dentro de su clan. Este cónclave reunió a sus principales ministros e intelectuales, con el objetivo de analizar políticamente las decisiones de Aidid. El ataque mata a un número que va de 50 a 70 de sus miembros. ¿Es de sorprender el hecho de que la mayoría de sus asesores e intelectuales quisieran que Aidid desistiera de su actitud hegemónica y cumpliera los acuerdos firmados en Addis Abeba? ¿A quién favoreció el ataque? En una lectura honesta, ¿cuál es la perspectiva historiográfica del History Channel, o del documentalista, cuando el análisis histórico se resume en saber si hay malos y buenos, y en particular, cuando uno solo es el malo, mientras que sus asesores y ministros o su clan no?

Por otra parte se describe el hecho de manera tal que se lo ubica en términos marginales. De esta forma se les permitiría sostener que no se oculta la verdad y que se ha contado todo. El punto es que contar todo no implica demostrar ni explicar, porque hacerlo de esta forma como se describe con anterioridad implica desdibujar una provocación política sustancial, de forma tal que quien mire el documental sin una formación histórica o política particular, tendrá dificultades para vincular las actitudes del grupo de Aidid con este acto. Estos últimos, obviamente, comenzaron una guerra particular contra los norteamericanos (y las fuerzas de la ONUSOM), aunque por las particularidades del discurso narrativo este funcionamiento

se muestra como injustificado.

Como consecuencia de esto, el general Aidid desapareció de los lugares donde lo podrían hallar, y por ello la misión norteamericana comenzó a buscar a los asesores y ministros del general hasta llegar al 3 de octubre, la fecha que dará origen a la historia que aquí se trata. Por tareas de "inteligencia" (o sea, sobornos a un soplón) se conoce una reunión a realizarse en la zona del mercado central de Mogadiscio (una zona claramente controlada por Aidid) por la tarde del día 3 de octubre, en la que participarían varios ministros y consejeros del general rebelde. Rápidamente se decide lanzar una operación para capturarlos. Un soldado norteamericano en el documental (o un actor, ya a esta altura no puede garantizarse nada precisamente) dice "sabíamos que íbamos a territorio indio".[15]

El documental intenta mostrar —al menos parcialmente— la perspectiva de los milicianos somalíes, aunque da a pensar que más que darle la palabra al otro, el objetivo es el de tomar y mostrar la palabra del bárbaro, para establecer la diferencia asimétrica. El ministro de defensa de Aidid dijo que la misión de secuestro de los asesores y consejeros fue, por lo menos, una provocación. El objetivo de la misma era generar las condiciones para enfrentarse en términos militares, es decir, para que los somalíes salgan a combatir. Estos tenían claro que, luego de seis operaciones anteriores, los helicópteros daban cobertura aérea a todas las operaciones militares. Asimismo, que los norteamericanos no dejarían ni muertos ni heridos sobre el terreno. De esta forma, como su respuesta táctica, decidieron instruir a los milicianos para que les tiren con los AK 47 y los RPG 7 a los helicópteros, en especial a los rotores de cola.

Cuando este supuesto se cumplió el coronel Garrison dijo claramente —quedó en los registros grabados— que los norteamericanos habían "perdido la iniciativa". El piloto de helicóptero Súper 61 (un Black Hawk) Michael Durant dijo que de intentar un ataque, los soldados debieron pasar a hacer un rescate.

Ahora bien, en la utilización de las grabaciones de la operación real sobre el terreno, con un uso tan tenso de la perspectiva, ¿puede suponerse una edición de las mismas, favorable a la postura norteamericana? Si bien no puede asegurarse, tampoco no puede

descontarse totalmente, ya que hasta ese momento la construcción discursiva evidenció un planteamiento cuanto menos tendencioso. Como a partir de aquí los registros fílmicos y de audio restringen los márgenes con los que se puede reinterpretar los hechos, la perspectiva debe construirse desde la presentación del otro. El documental —lo hará también la película en casos similares— comenzará a mostrar a los somalíes como las hordas bárbaras que atacan indiscriminadamente, en forma salvaje, sin criterio, sin táctica. Como en las películas de la década de 1960 sobre los Mau Mau, el que está enfrente es el negro salvaje, el bárbaro. Eso hace que los norteamericanos se coloquen en el lugar del bien, y más aún, de superioridad.

Este planteamiento lo ilustra un soldado que participó en las operaciones, Jeff Strueker, quien cuenta que cuando iban a buscar a los aislados en el centro de Mogadiscio y se interpuso una barricada de personas, cuando dispararon “sobre sus cabezas”, lo hicieron con el objeto de abrir un camino “como en el Mar Rojo”. Esto mostraría que desde su perspectiva son el pueblo elegido de Dios para imponer el orden, lo que implica una forma de concebir al mundo y de percibir al otro.

El documental sigue con alineamientos similares. El relato que hace de la captura del piloto Michael Durant refuerza el planteamiento descrito respecto a las hordas bárbaras contra los solitarios exponentes del civilizado Occidente, quienes solo querían poner las cosas en su lugar. La comparación permanente entre las bajas norteamericanas y las somalíes, donde los primeros mueren o son heridos en términos personalizados (con nombre y apellido), y los segundos mueren como moscas, como animales, sin nombre y sin apellido, o sea, sin identidad, son una constante en las escenas de combates.

En esta dimensión entonces el productor, escritor y director del documental, David Keane, coloca principios moralizantes de un Delta, el mismo que ya ha comentado momentos previos, Lee van Arsdale. Dice que cuando se está en combate “no se puede juzgar sobre la moralidad de tus actos, si mataste mujeres o chicos, no se puede decir por eso que sos una mala persona”. Discrepar con el soldado es casi obligatorio. El problema no es el soldado, sino el

director del film, porque al ponerlo refuerza los mecanismos de justificación de actos que para cualquier ser humano resultan repudiables. Humanizar conductas inhumanas es una tendencia actual no solamente en los documentales o los filmes.[16]

Además, tal como se muestra en la película, también en el documental se presenta el apoyo tardío que llegará por parte de los cascos azules, ya que los blindados pakistaníes justo alcanzan la zona de combate a la 1 de la mañana del 4 de octubre; y esto es así porque olvidaron recordar que nunca habían avisado a las tropas de la ONU que iban a realizar esa misión. Es más, sin preocuparse por explicar cómo llegan los blindados a la zona donde estaban los soldados rodeados, cuenta el documental que cargan a los heridos y salen disparados, dejando sin protección a 99 soldados norteamericanos, quienes tienen que salir de la zona caliente (literalmente) corriendo. O sea, en pocas palabras, los tercermundistas incompetentes, lentos y cobardes dejan ab andonados a su suerte a los excelentes rangers, deltas y navy seals mientras llueven las balas de otros tercermundistas, incompetentes, cobardes y salvajes.

Aquí no interesa, entonces, la materialidad real de los hechos, ya que se apoyan en filmaciones y audios reales; lo que interesa es que detrás de estos soportes modernos de información se encuentra una construcción discursiva que condiciona la percepción y la interpretación del espectador. En pocas palabras, esta fórmula es una construcción ideológica, con el objetivo de adoctrinar al propio pueblo.

La respuesta norteamericana ante el piloto capturado es la de enviar miles de soldados a la zona de conflicto con el mensaje claro de advertir a Aidid que si no lo soltaba, la guerra sería en serio y a fondo. Ni en la película ni en el documental se informa sobre en qué se basó el intercambio y/o entrega de Durant, aunque es obvio que el intercambio tuvo seguramente contenido político. Lo más interesante del caso es que la postura de todos los soldados interesados en los combates es que “no los dejaron hacer lo que tenían que hacer”. El ejército de los Estados Unidos cada vez que es derrotado dice lo mismo, como por ejemplo en Vietnam.

El documental concluye con un conjunto de lugares comunes,

coronados por frases del autor del libro tales como que no se deben olvidar las hazañas de los soldados, que representaban al pueblo de los Estados Unidos de América, quienes cumplieron con sus obligaciones de soldados norteamericanos, por lo que deben recordarse los hechos para honrar a los que usan el uniforme norteamericano, etc. En pocas palabras, valorar el esfuerzo del hombre blanco para recordar la importancia de su carga.

V

…el corazón de las tinieblas vencedoras.

Fue un momento de triunfo para la selva, una irrupción invasora y vengativa,

que me pareció que debía guardarse solo para la salvación de otra alma.

Joseph Conrad, El corazón de las tinieblas

Black Hawk Down fue un film dirigido por Ridley Scott, quien en verdad no se tomó un gran trabajo para profundizar en la historia que iba a contar. La trama de la película puede resumirse en pocas palabras, tomando en consideración lo dicho hasta aquí. Ella, sin realizar un gran esfuerzo argumentativo, inicia con una música de características melancólicas, tristes, con una frase que invoca la autoría de Platón, que dice "solo los muertos han visto el final de la guerra" en blanco, negro y matices del gris, mientras se muestra un escenario de desolación, muerte y hambre. El texto dice

Somalia — Africa Oriental — 1992

Años de guerra entre clanes rivales causa una hambruna a escala bíblica. 300.000 civiles mueren de hambre

Mohamed Farrah Aidid, el más poderoso de los Señores de la Guerra, gobierna la capital Mogadiscio.

Se apodera de los envíos internacionales de comida en los puertos. El hambre es su arma.

El mundo responde. Con el apoyo de una fuerza de 20.000 infantes de marina de los Estados Unidos, la comida es enviada y el orden es restaurado.

Abril de 1993

Aidid espera la retirada de los infantes de marina, y entonces declara la guerra a los "hacedores de paz" (cascos azules) de la ONU que quedaban.

En junio, la milicia de Aidid tiende una emboscada y mata brutalmente a 24 soldados pakistaníes, y comienza a tomar como objetivo al personal norteamericano.

A finales de agosto, la Delta Force, soldados de élite de los Estados Unidos de América, los rangers del Ejército y el 160avo. SOAR fueron enviados a Mogadiscio a deponer a Aidid y restaurar el orden.

La misión debía durar tres semanas, pero seis semanas más tarde en Washington crecía la impaciencia.

De acuerdo a lo que se viene analizando, cuando menos la presentación tergiversa y omite hechos reales, amén de ratificar la clásica muletilla de los militares norteamericanos cuando son derrotados: los políticos (Washington), cuando no se cumplen los plazos y las formas que ellos imponen, comienzan a impacientarse. Si a esto le sumamos que no los dejaron hacer, tenemos el conjunto típico de excusas para garantizar que son infalibles e invencibles. Aidid, como se puede ver, es el eje del mal, omitiéndose la existencia de otros "Señores de la guerra", y contando parcialmente

por qué son asesinados los pakistaníes y por qué se la toman con los norteamericanos (detalle que también se observa en el documental de History Channel; en éste último no se informa por qué los americanos pasan de ser los salvadores a convertirse en el enemigo número uno).

Resulta deliciosa la equiparación entre los envíos de alimentos, la fuerza de paz de la ONU y las tropas de los Estados Unidos. La frase "El mundo responde. Detrás de una fuerza de 20.000 infantes de marina de los Estados Unidos, la comida es enviada y el orden es restaurado" no deja lugar a dudas, porque además, pensar en el hecho de que no sean los Estados Unidos quienes están por detrás del envío y el orden, es remitir a la ineficacia, a las tropas tercermundistas, al desorden. Todo tiende a la contradicción civilización y barbarie, donde, obvio es decirlo, todo aquello que no sea Estados Unidos es barbarie.

De allí se pasa a una escena donde las milicias de Aidid toman por la fuerza un camión de alimentos provistos por las organizaciones internacionales, disparando en forma brutal a una multitud de civiles indefensos. Sobrevolando la escena, y como para posicionar desde el inicio al espectador, un Blackhawk pide permiso para dispararle a los milicianos, y obtiene por respuesta que no, porque no le estaban disparando a ellos, y era jurisdicción de la ONU. Es en forma groseramente evidente la repetición del discurso remanente de Vietnam "nosotros sabemos lo que hay que hacer, pero los políticos siempre lo impiden". Además se deja sobrevolando la idea de que solamente los norteamericanos pueden poner orden, mientras los cascos azules pakistaníes o malayos no, por su incompetencia tercermundista. Sin entrar a considerar que es un discurso fundamental de las películas bélicas norteamericanas, las ideas subyacentes plantean que a) a la violencia solamente cabe responderle con una violencia tecnológicamente mayor o de más volumen; y b) que se pretende desde el principio justificar acciones brutales porque los que están enfrente son brutales, y como con los indios de las Grandes Praderas, es el único mensaje que pueden entender.

Por otra parte, como bien explica la Dra. Stoffels, una vez abandonado el territorio por las potencias de la guerra fría, y "al no

recibir apoyo de aquellos que antes les abastecían buscan otras fuentes, se vuelven contra la población a la que dicen defender y les roban todo aquello que tenga un mínimo valor en el mercado, encontrando en la ayuda internacional una nueva fuente de abastecimiento".[17]

La película (y el documental) omite aclarar que Somalia fue pieza en un juego mundial de ajedrez, de forma tal que, como dice la Dra. Stoffels, "las potencias mundiales utilizaron las rivalidades entre los distintos grupos para mantener su presencia en la zona. Así, la llegada de Siad Barre en 1969 a la zona se vio favorecida por su acercamiento con Estados Unidos, mientras que los grupos opositores al régimen se vieron apoyados por la URSS".[18] Una vez que la guerra fría dejó de ser un problema en la agenda de los Estados Unidos, la guerra civil en Somalia se convirtió en lo que los politólogos llaman "un conflicto desestructurado".[19] Este conjunto de antecedentes, centrales para el análisis de las fuerzas en pugna, es dejado de lado por el guionista y el director en particular, para presentar una mirada unidireccional con sustento en la perspectiva establecida por George Bush (padre), quien "anunció que los Estados Unidos habían venido a hacer 'el trabajo de Dios' en una nación devastada por el hambre y la guerra entre clanes".[20] Evidentemente, como dice Monhiot, esto tiene base en la creencia de que se puede llevar a una nación la paz y la prosperidad mediante el recurso de bombardearla.

La película tuvo el apoyo militar del Pentágono, pero con las restricciones que éste le impuso. En primer lugar, cambiar el nombre de un protagonista clave de los sucesos: el ranger John Stebbins. Este soldado de élite fue condecorado con la estrella de Plata, una de las más altas distinciones que entregan las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos, por su coraje en la batalla que se desarrolló en la ciudad de Mogadiscio y dio lugar la película. Sin embargo, entre 1999 (año en que se escribió el libro de Bowden) y 2001 (año en que comenzó la producción de la película), este soldado destacado fue llevado ante un consejo de guerra y condenado a 30 años de prisión por violar a un niño de 12 años. Este personaje es el que recibirá en el film el nombre de Danny Grimes, y será protagonizado por Ewan McGregor. Para más datos, es el soldado que cuenta que sostuvo su carrera de ranger sin

disparar un solo disparo desde el inicio de Tormenta del Desierto, exclusivamente por preparar muy buenos cafés. La mayor parte de los nombres de los demás soldados se mantuvieron, a excepción de un par de Deltas que seguían en actividad.

Para recibir el apoyo material y de asesoramiento por parte de las Fuerzas Armadas, cualquier película debe someter su guión a la censura de un departamento específico del Pentágono, y Blackhawk Down no fue la excepción.[21] Si no se hubiera sometido el guión a la censura, bromeaba Ridley Scott, "la película se hubiera tenido que titular Huey derribado",[22] y por ello se hubieran incrementado los costos de filmación en un millón de dólares adicionales en efectos digitales, para transformar los Huey en Blackhawk. Hubo un conjunto de negociaciones alrededor del guión, como por ejemplo la escena en que desde un helicóptero un Delta caza a un jabalí. Los oficiales censores estimaron que no era bueno mostrar a miembros del ejército haciendo eso, ya que se harían antipáticos a los ojos de los espectadores. Pero a Ridley Scott le resultaba buena y por eso se llegó a un punto intermedio donde se muestra el principio de la escena, y luego el final, cuando ya lo están comiendo.

Estos ejemplos muestran algunos de los problemas con que se enfrentan los productores de Hollywood al filmar, aunque también la escasa preocupación por mostrar hechos históricos con un grado de suficiente objetividad. La negociación de Hollywood y el Pentágono no tiene en cuenta el punto central, que es la transmisión certera de hechos (por lo menos, cuando se filman películas históricas o de hechos acaecidos y con base fáctica real). Los primeros tienen el objetivo del lucro, y cuando la realidad se interpone en su camino es fácil y rápidamente sacrificada; los segundos tienen el objetivo de construir una visión de la verdad que los ampare de sus actos, con independencia de si resultan funcionales al objeto que les da origen (la defensa de los intereses de su país). Esto es, una cosa es mostrar una realidad favorable a los Estados Unidos, y otra es una que muestre una perspectiva favorable al Ejército de los Estados Unidos, aún cuando la política de los Estados Unidos quede tergiversada, malinterpretada o sencillamente falseada. Un buen ejemplo de ello es el caso de la película 13 Días. ¿Qué versión se hubiera conocido si se hubiera aceptado la censura del Pentágono? ¿En cuánto incidieron en el

guión las eventuales presiones de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos?

Para entrar a Somalia las tropas norteamericanas tuvieron dos grandes tipos de problemas. El primer tipo de problemas estaba en la información con la que contaban y aquella que se hubieran preocupado (o no) de buscar. Antes de entregar la administración de las zonas seguras al control de las Naciones Unidas (de la UNITAF a la ONUSOM II), el comandante militar —y responsable político subordinado al gobierno de los Estados Unidos— cometió varios errores sustanciales. Tal como había hecho en Afganistán con Osama Bin Laden, se había apoyado a dos Señores de la guerra en contra de los otros. Uno de ellos era Mohamed Farah Aidid, y el otro era Ali Mahdi, y los había sostenido y protegido cuando su poder estaba tambaleándose, o sea, en vez de resolver el problema entre clanes los Estados Unidos con su injerencia lo había empeorado. Según Monhiot la toma de la radio de Aidid, como el disparar sobre una multitud de civiles efectuada por los pakistaníes fueron un error grave, con responsabilidad en el jefe de la misión (el almirante Howe; recordemos que era estadounidense). Aquí, como sucede normalmente cuando las decisiones políticas las toma un militar norteamericano, se inicia la escalada militar. Para buscar al que la Inteligencia norteamericana denominó el "Hitler de Somalia" se tomó la decisión de llevar fuerzas especiales. Y como sucede normalmente cuando los intereses o el prestigio del ejército de los Estados Unidos está en juego se ultrasimplifican los problemas para generar condiciones políticas afines a sus necesidades (o, para decirlo en otras palabras, la resolución del problema al estilo de Carl Schmidt, la antinomia amigoenemigo).

Estas fuerzas especiales, como cuenta Monhiot, "mal informadas y demasiado confiadas, atacaron los cuateles generales del programa de desarrollo de la ONU, el de caridad World Concern y las oficinas de Médicos Sin Fronteras. Capturaron, entre cientos de civiles inocentes y trabajadores sociales, al jefe de la polícía de la ONU".[23] Luego, tal como se intenta desdibujar en el documental, se produce el ataque a un edificio en el que se encontraban reunidos los miembros mayores del clan de Aidid, a fin de "discutir un acuerdo de paz con la ONU, las fuerzas de los Estados Unidos, tan mal informadas como siempre, los volaron por el aire. Murieron

cincuenta y cuatro personas".[24]

Cuando se produce el incidente que narra la película, no solamente se omite contar esta sucesión de provocaciones político-militares. Se lo toma como un hecho individual y aislado, cuando en realidad la crisis del 3 de octubre de 1993 fue uno más de un conjunto de hechos que llevaron las cosas a un punto de no retorno. En verdad, no solamente los milicianos de Aidid atacaron, sino todos los grupos dispararon sobre las fuerzas especiales norteamericanas para vengar a los civiles asesinados. Para coronar su accionar brutal, los soldados cercados por los somalíes, a fin de preservar su integridad, se encerraron en una casa sitiada llevando consigo a mujeres y niños como escudos humanos. Una buena síntesis de la perspectiva que pretendió dar la película la resume Monhiot:

El propósito del ataque del 3 de octubre, sugiere la película de Scott, era impedir que las fuerzas asesinas de Aidid mataran de hambre a toda Somalia. No se da ninguna pista sobre la guerra entre Aidid y la ONU, nada excepto el ataque inicial contra las tropas paquistaníes. No se reconoce que ya había pasado lo peor de la hambruna, ni que las tropas de los Estados Unidos habían dejado de ser parte de la solución. Se borran del informe la toma de rehenes por parte de los Estados Unidos, y también el rol crucial que tuvieron los soldados malayos en el rescate de las tropas asediadas. En lugar de eso —y desde el 11 de septiembre, esto se ha convertido en un tema familiar—, el intento por capturar a los hombres de Aidid se convierte en una lucha entre el bien y el mal, la civilización y la barbarie.[25]

Este último es el punto central. La tensión civilización vs. barbarie es el hilo conductor de toda la película. Como se ha indicado con anterioridad, siempre los blancos sobrellevan la carga de civilizar a la barbarie negra, siempre los blancos tienen posiciones éticas, mientras sus enemigos son brutales, insensibles, inhumanos, egoístas, en suma, proceden como una manada de bestias salvajes, sin sentimientos ni racionalidad. Contrariamente, nunca se muestra en la película que los soldados norteamericanos disparen sobre

civiles, mujeres o niños, salvo que éstos les disparen y esté la propia vida del norteamericano en juego. Cabe aquí recordar la frase de Van Arsdale cuando sostuvo sin ningún tipo de remordimiento que no podría medirse la moralidad de sus actos al disparar sobre mujeres o chicos.

Ahora bien, la barbarie no es tonta, por lo que pueden acceder a la tecnología para hacer más eficiente su maldad. La escena en la que los helicópteros salen a la misión del 3 de octubre, y un niño con un celular llama a un personaje subordinado a Aidid, pero con características de jefe intermedio,[26] a fin de informar, a través de un teléfono tecnológicamente moderno, del ataque.

En esta línea también está el diálogo que mantiene el coronel Garrison con el que entendían los norteamericanos era el financista de Aidid, el Sr. Otto (no se dice el nombre de pila). Capturado en una impecable misión, es llevado al cuartel general de las tropas norteamericanas en Mogadiscio, el Aeropuerto Internacional de dicha ciudad. Allí, en una habitación cerrada, que haría las veces de sala de interrogatorio, se mantiene la siguiente charla:

Sr. Otto (mientras le ofrece un puro al cnel. Garrison): General Garrison…

Cnel. Garrison: No, gracias. Tengo uno.

Sr. Otto: Pero éste es cubano. Bolivar Belicoso.

Cnel. Garrison: Este también.

Sr. Otto: Miami, mi amigo, no es Cuba (enciende el cigarro).

Veo que no capturar a Aidid se está convirtiendo en una rutina…

Cnel. Garrison: No queríamos capturar a Aidid, queríamos capturarlo a Usted.

Sr. Otto: ¿A mí? Pero, ¿soy importante? Lo dudo mucho.

Cnel. Garrison: Usted es un hombre de negocios.

Sr. Otto: Trato de ganarme la vida…

Cnel. Garrison: Vendiéndole armas a la milicia de Aidid…

Sr. Otto: ¿Hace cuánto que están aquí? ¿Seis semanas? En seis semanas usted ha tratado de capturar al General, puso carteles de recompensa. 25.000 dólares. ¿Qué es esto? ¿Duelo de pistolas en el Corral K.O.?

Cnel. Garrison: (breve risa) Es el K.O. Corral…

Sr. Otto: Piensa que al traerme aquí hará que él venga de repente hacia aquí? ¿Que se vuelva más accesible?

Cnel. Garrison: Bueno, usted sabe dónde duerme él. Usted paga por su cama, no digamos su milicia. No dejaremos Somalia hasta que lo encontremos. Y lo vamos a encontrar.

Sr. Otto: No cometa el error de pensar que porque crecí sin agua corriente soy un ingenuo, General. Sé algo de Historia ¿Ve todo esto? Simplemente estamos formando

el mañana. Un mañana sin las ideas de un montón de muchachos blancos de Arkansas en él.

Cnel. Garrison: No sé mucho de eso. Soy de Texas.

Sr. Otto: Señor Garrison, pienso que no debería haber venido aquí. Esto es una guerra civil; esta es nuestra guerra, no la suya.

Cnel. Garrison: 300.000 muertos y contando. Esto no es una guerra, Sr. Otto, esto es un genocidio. Ahora, disfrute su té.

El recorte tomado resulta elocuente en varios aspectos. En primer término, desde la construcción fílmica. Como dice Rosenstone, “la ficción nos permite seleccionar y sintetizar acontecimientos” y marcar, con ellos, procesos que Rosenstone denomina condensación. Entonces, si se acepta que las narraciones escritas son ‘ficciones narrativas’, las narraciones visuales, dice, deben ser consideradas ‘ficciones visuales’, es decir, representaciones tan

reales del pasado como los libros".[27] Una condensación ha de ser esta charla transcrita con anterioridad, que pudo no haber existido nunca. En ella se pueden decir cosas que de otra forma llevaría más imágenes, más tiempo y no necesariamente se llegaría al punto; otra, la de la recompensa, que no fue puesta por Garrison, sino por el almirante Howe. La condensación puede haber sido hecha para contar lo que pasó, o tal vez para mostrar la mirada del salvaje sobre las prácticas del civilizado. Lo paradójico es que el civilizado, en Territorio Indio, procede con la lógica del lejano y salvaje oeste…

En segundo término, la escena muestra la brutal reflexión del bárbaro, que no deja de ser culto, inteligente y políticamente racional, aunque su racionalidad no sea la del hombre blanco. Aquí es donde interviene en el análisis el segundo gran tipo de problemas que se mencionaron antes; y es el mandato que hubieran recibido, junto a la posición asumida por la Organización de las Naciones Unidas. Para decirlo de otra manera, el planteamiento ético y cultural con el que se organizó la expedición ONUSOM I, la II y la intermedia, la misión UNITAF. En pocas palabras, darle mandato a una fuerza expedicionaria (aunque sea de cascos azules, no deja de ser una paradoja el hecho de mandar soldados para hacer la paz), con criterios que pueden ser profundamente humanos, éticos y morales, pero de Occidente. Sin pretender aquí abrir un debate, surge la duda acerca del criterio con el que se entiende "orden", "sistema político" o cualquiera de los objetivos que se trazó la ONU al decidir la intervención.

Lo simbólico juega un papel permanente. Valga como ejemplo la escena que muestra cuando el grueso de las tropas pudo regresar al estadio de fútbol que era el campamento de otras fuerzas de la ONU, en la que el coronel Garrison entra al hospital de campaña de las fuerzas pakistaníes y ve cómo desde una camilla cae un chorro importante de sangre. El gesto es arrodillarse, tomar un par de toallas blancas y empezar a limpiar la sangre del piso, en forma compulsiva y con un gesto de evidente angustia. La interpretación del gesto queda para el lector.

Para terminar, merecen transcribirse las dos últimas escenas, sobre el final de la película, que da justificativo a la tarea —no solo— de

la fuerza Delta. La primera, cuando están en el estadio de fútbol reagrupándose y reabasteciéndose las tropas norteamericanas para volver a la ciudad a rescatar a los que quedaron (entre ellos, al piloto de helicópteros Michael Durant). El Delta que había cazado al jabalí tiene un diálogo relevante con el personaje de Eversmann. Este le pregunta si "va a volver a entrar". Entonces Hoot Hooter le dice:

Todavía hay hombres ahí. Maldición. Cuando vaya a casa y la gente me pregunte 'hey, Hoot, ¿por qué lo haces, hombre'? ¿Por qué? ¿Sos una especie de drogón de la guerra? No diré ni una maldita palabra. ¿Por qué? No van a entender. No van a entender por qué nosotros lo hacemos. No pueden entender que la razón es el hombre que tenés al lado. Y es así. Todo es así y nada más. [Eversmann toma municiones, en un gesto de acompañarlo]. ¡Ey! Ni pienses en ir, ¿está bien? Funciono mejor solo. [Hoot va saliendo de la tienda de campaña]. Empezamos toda una nueva semana nueva. Hoy es lunes.

Es llamativo el sentido de las palabras del soldado. Están dichas por el más irreverente de los personajes mostrados en el film, aunque uno de los mejores combatientes. Lo primero que se debe tratar de desvelar era el mensaje que había detrás de dichas palabras. No es un "drogón de la guerra" (war junkie), sino una persona noble que daría hasta su vida por el noble objetivo: por el hombre que tiene al lado. Pero, ¿qué significa el hombre que tiene al lado? La primera lectura y tal vez la más superficial, se refiere al espíritu de cuerpo que todo ejército en el mundo busca. Este espíritu de cuerpo es similar al que buscaban los espartanos para garantizar que cada hombre lucharía por el de al lado como el de al lado por uno. Pero aquí debe incorporarse el análisis del contexto de producción de dicha frase, y entonces toma un sentido universal, humanitario: entrar a luchar en una ciudad atiborrada de enemigos por el hombre que está al lado, o sea, vamos a ejercer el acto humanitario a pesar de la barbarie. Es un Kurtz (el del Corazón de las tinieblas) convertido en un Delta, un comando con la tecnología y el conocimiento de las artes de la guerra, para garantizar que la carga

del hombre blanco debía ejercerse a pesar de la barbarie. Dentro de la historia que se venía narrando, la escena era artificial y sin sentido. Dentro del contexto que se analiza, es sustancial para mostrar que las tropas norteamericanas van llevando la mochila que tan lúcidamente destacó Rudyard Kipling. Además, esa mochila, esa carga del hombre blanco es, para las personas como Hooter, un trabajo, algo normal, lo que se hace de lunes a domingo (por eso dice que es lunes y tienen toda una semana nueva).

La segunda escena viene a continuación, con el sargento Eversmann hablándole a un soldado muerto. Dice:

Hablaba con Blackburn el otro día, y me preguntó: "¿Qué cambió? ¿Por qué nos vamos a casa?". Y le dije: "¿Nada? Pero no es verdad, ¿no? Yo creo que todo cambió. Yo sé que yo cambié. ¿Sabés?, un amigo mío me preguntó antes de llegar aquí, cuando nos embarcamos. Me preguntó: '¿Por qué van a ir a pelear una guerra de otros?¿Qué piensan, se creen héroes o qué?' No supe qué decir en ese momento, pero si me preguntan de nuevo, diré ahora que no. Le diría que de ninguna forma. Nadie pide ser un héroe, solo que a veces las cosas se dan así".

El altruismo del soldado blanco norteamericano es la referencia. Uno no busca hacer cosas heroicas, sino que la vida nos lleva. Nosotros, los representantes de la civilización hacemos cosas que los bárbaros no. Estos mueren como nacieron, ignorando porqué ni para qué.

Como dijo Jacob G. Hornberger, mientras que la obligación de los soldados es seguir órdenes sin cuestionar la misión a la que son enviados, "el deber de la ciudadanía es cuestionar y desafiar las misiones para las cuales su gobierno envía a sus hombres y mujeres a la acción. Tal como los estadounidenseses lo han aprendido por el camino más duro, el gobierno de Estados Unidos a veces sacrifica a soldados estadounidenses por causas sin valor…".[28]

El mensaje general de la película, entonces, es bastante claro.

[1] Para trabajar un poco más extensamente la idea, puede consultarse Enrique Sánchez Ruiz, “Una aproximación histórico estructural a la hegemonía planetaria del cine estadounidense”, Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios Políticos, 2003, y Scott Forsyth, “Hollywood recargado: el cine como una mercancía imperial”, en Leo Pantich y Colin Leys (Eds.), El imperio recargado, Socialist Register 2005, Buenos Aires: Clacso, 2005.

[2] Todos estos datos han sidos obtenidos de http://www.ikuska.com/Africa/Paises/Somalia.htm; los que fueron tomados de “El estado del mundo 2008”, de Ediciones Akal (tal como citan).

[3] En Anna Bastida, “El conflicto de Somalia”, en http://www.ub.es/conflictes/conflictes/paisos/Somalia/Somalia.htm. Debe destacarse que el texto se encuentra en el Observatorio Solidaridad de la Universidad de Barcelona.

[4] El presente apartado sigue en lo fundamental dos textos: el informe producido por Amnistía Internacional, Actualización sobre una tragedia: propuestas de Derechos Humanos del 30 de abril de 1993 (Indice de AI: AFR/52/93/s, Distr: SC/CO); y el informe final de la Organización de las Naciones Unidas como Operaciones de Paz Finalizadas, Operación de las Naciones Unidas en Somalia II – ONUSOM II, http://www.un.org/spanish/depts/dpko/dpko/co_mission/unsom2.htm.

[5] La operación ONUSOM II tenía como responsabilidades “supervisar el cese de las hostilidades, impedir la reanudación de la violencia, confiscar pequeñas armas no autorizadas, mantener la seguridad en los puertos, los aeropuertos y las líneas de comunicación necesarias para el envío de asistencia humanitaria, continuar con la remoción de minas, y ayudar en la repatriación de los refugiados en Somalia. También se le encomendó a la ONUSOM la tarea de prestar asistencia al pueblo somalí para reconstruir su economía y su vida social y política, restablecer la estructura institucional del país, obtener una reconciliación política nacional, recrear un estado somalí basado en el gobierno democrático y rehabilitar la economía y la infraestructura del país. En febrero de

1994, después de varios incidentes violentos y ataques a los soldados de las Naciones Unidas, el Consejo de Seguridad revisó el Mandato de la ONUSOM II para excluir el uso de medidas coercitivas. La ONUSOM II se retiró a principios de 1995". Operación de las Naciones Unidas en Somalia II…

[6] Informe Actualización sobre una tragedia….

[7] Idem.

[8] Informe Operación de las Naciones Unidas en Somalia II…

[9] Idem.

[10] Ibid.

[11] Informe Actualización sobre una tragedia…

[12] Este apartado se basa en el informe Operación de las Naciones Unidas en Somalia II…

[13] Los datos relevados hasta el momento indican que los que tomaron la radio y provocaron los fuertes enfrentamientos con las milicias de Aidid fueron los soldados pakistaníes, bajo el mandato del almirante Howe.

[14] Parece ser que el hecho es tan intrascendente que ni se precisa la fecha.

[15] "Si bien el estadounidense medio del albor del nuevo milenio hallaba inspiración patriótica en los legados de la guerra civil y la segunda guerra mundial, cuando se hizo frente y se derrotó a los males de la esclavitud y el fascismo, para muchos oficiales y suboficiales el momento definitorio de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos fue el combate contra los indios (…) Mas allá de los ríos Misisipí y Misuri, el Ejército estadounidense se encontró un mundo hobbesiano en el que la guerra étnica intestina, fruto de la competencia por territorios y recursos, era el hecho primario de la vida" (R.D. Kaplan, Tropas imperiales, Barcelona:Ediciones B, 2007, págs. 18 y 19). En una llamada de la pág. 20 cuenta el autor que "es un hecho anecdótico pero interesante el que los miembros de la 101 División Aerotransportada, al prepararse para su lanzamiento en

paracaídas del Día D, se raparan al estilo de los mohawks y se aplicaran pinturas de guerra en la cara (Museo de Operaciones Especiales Aerotransportadas, Fayetteville, Carolina del Norte)".

[16] Por ejemplo últimamente se ha venido desarrollando una bibliografía sobre la segunda guerra mundial, editada en castellano por la editorial Crítica, que plantea posturas francamente sorprendentes. En un libro sobre la batalla de Stalingrado, el autor describe el sufrimiento de los soldados alemanes con una tensión tal que el lector no duda en sentir compasión por ellos. Lo que el autor omite es recordar quiénes eran los que estaban enfrente, porqué estaban enfrente y quiénes eran las fuerzas de ocupación. De esta forma se invierte la lógica, de manera tal que pareciera que los salvajes, crueles e inhumanos eran los soviéticos. Parece que nadie se ocupó en recordarle al autor que los nazis eran los que estaban avanzando sobre territorio enemigo.

[17] Dra. R.A. Stoffels, "Blackhawk derribado. Guerra en Somalia e intervención internacional", en Caleidoscopio (revista electrónica), Nº 6, junio de 2006.

[18] Idem.

[19] Idem.

[20] G. Monhiot, "Cine: Salvador y víctima. El mito norteamericano en Blackhwk Down", Taller, Revista de Sociedad, Cultura y Política, Vol. 6 Nº. 18, abril de 2002, pág. 229.

[21] "Los productores de cine y televisión han permitido que esto suceda porque colaborar con el Pentágono puede ahorrarles mucho dinero. El presupuesto de una película puede verse reducido en millones de dólares si el ejército accede a colaborar con su producción. Y todo aquello que un productor debe hacer para conseguir esta ayuda es enviar cinco copias del guión al Pentágono para su aprobación, introducir en el guión los cambios propuestos por el mismo, rodar el guión tal y como lo ha aprobado este y proyectar el montaje final ante un grupo de sus oficiales antes de su estreno público (…) Esta colaboración funciona porque el Pentágono tiene lo que Hollywood quiere: acceso a miles de millones de dólares en forma de sofisticados equipos militares que

inmortalizan en celuloide; Hollywood tiene lo que el Pentágono quiere: acceso a las retinas de millones de espectadores y potenciales reclutas. El Pentágono no se anda con rodeos a la hora de explicar los motivos de su colaboración con Hollywood. Según el propio manual del ejército —A Producer's Gide to U.S. Army Cooperation with the Entertainment Industry— la colaboración entre las Fuerzas Armadas y la industria del entretenimiento debe 'contribuir al reclutamiento y permanencia de personal'". En D.L. Robb, Operación Hollywood. La censura del Pentágono, Barcelona: Océano, 2006, págs. 29-30.

[22] Idem, pág. 103. Los helicópteros Huey son los mundialmente conocidos que se utilizaron ampliamente en la guerra de Vietnam, muy inferiores en tecnología a los Blackhawk, y forman parte de la flota aérea de unos cuarenta países.

[23] G. Monhiot, "Cine: Salvador y víctima…", op. cit., pág. 230.

[24] Y se explica el afán de venganza de todos los demás clanes: "Así, lograron convertirse en enemigos de todos los somalíes. Las fuerzas especiales se vieron hostigadas desde todos los ángulos. Como represalia, las tropas estadounidenses en la zona de la ONU empezaron a disparar misiles contra áreas residenciales de Mogadiscio". Idem, pág. 230.

[25] Idem, pág. 231.

[26] Es interesante la creación de este personaje, ya que representa la escencia del mal. Como deciden no poner a Aidid, presentan a un subordinado suyo, con liderazgo y capacidad de mando, pero brutalidad y ferocidad sin límites, aunque sin nombre. Esta presentación les permite hacer extensiva la brutalidad a todos los que representan a la política de Aidid, y como se dijo más arriba, ponen en la contraposición bueno/tropas norteamericanas vs. malos/Aidid o sus esbirros como eje de la lucha entre el bien y el mal.

[27] Robert Rosenstone, "Historia en imágnenes, historia en palabras", en Robert Rosenstone, El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia, Barcelona: Ariel, 1997, pág. 36.

[28] Jacob G. Homberger, “La caída del Halcón Negro y los militares estadounidenses”, en www.fff.org/comment/com0203f.asp.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana

2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities

3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater

4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana

5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna

6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction

7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation

8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana

9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir

10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana

12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy

14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet

15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico

16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction

17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance

18. Paul Scott Derrick, “We Stand Before the Secret of the World”: Traces Along the Pathway of American Romanticism

19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams

20. J. Hillis Miller, Zero Plus One

21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon

22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., Women’s Contribution to Nineteenth-Century American Theatre

25. Susana Mª Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto

26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot

27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)

28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio

31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen

32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps,' cine y cómics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica

34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles

35. Antonio Lastra, Herencias straussianas

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton

38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo

40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin

42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin

43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States

45. Maria del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity

46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres

47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance

48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco

49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la guerra civil, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States

and in South Africa

54. Mª Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra

57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica

58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South

60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace

61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad.

Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo

67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana

68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969

71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor

73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España

74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas

75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco

76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride

77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico:

Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)

80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal

82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity

83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society

84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)

85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films

86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3

89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature

90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra

91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos

92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos

93. Márgara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriuc: Converging Poetic Imaginations

95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos

96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos